Deutsche Philologie

Hermann Lingg

Eine Erscheinung des deutschen Spätklassizismus

Mit besonderer Berücksichtigung seiner Dramen

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Manfred Zschiesche

aus Breslau

1940

Druck von Wilh. Gottl. Korn, Breslau

Referent: Professor Dr. Dr. Merker
Korreferent: Professor Dr. Kuhn

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Oktober 1939

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

I. Wesenszüge der Zeit 5

II. Hermann Lingg, Persönlichkeit und Entwicklung unter Heranziehung seiner historischen Lyrik 18

1. Heimat 21
2. Vergänglichkeit und Vergangenheit 25
3. Historische Lyrik 32
4. Zusammenbruch 53
5. Erfolg. Langes Leben in München 70

III. Die dramatischen Dichtungen 87

A. Antiker Stoffkreis:
1. Catilina 91
2. Agrippina 101
3. Die Frauen Salonas 107
4. Clytia 111
5. Die Athener 116

B. Mittelalterlich-orientalischer Stoffkreis (Venedig, Byzanz):
1. Korsar und Doge 120
2. Der Herr des Feuers 125

C. Altgermanischer Stoffkreis:
1. Die Walkyren 134
2. Högnis letzte Heerfahrt 136

D. Stoffe aus deutscher Geschichte:
1. Violante 140
2. Macalda 147
3. Berthold Schwarz 159
4. Die Bregenzer Klause 169

Nachträge:
1. John Spielmann 176
2. Die Besiegung der Cholera 178

IV. Linggs Schicksal in der Zeit 180

Verzeichnis der hauptsächlich benutzten Literatur 192

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545807_0054

I.

Wesenszüge der Zeit

Am Anfang dieser Arbeit soll versucht werden, ein Bild der Zeitkräfte zu geben, in deren Spiel und Widerspiel sich Hermann Lingg gestellt sah und seinen Weg suchen mußte. Es kann sich dabei nur um die Skizzierung gewisser Hauptzüge handeln, die für die Erfassung von Linggs Geistesart wichtig sind.

Hermann Linggs Geburtsjahr (1820) fällt in die Zeit der abklingenden Romantik. Mit dem Ende der Romantik vollzog sich die große Wende in der Literatur und im Lebensgefühl, die die Anfänge des Realismus brachte. — In der Romantik behauptete sich die Welt der ungebundenen Phantasie in einer letzten, hochgezüchteten Phase. Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der Ferne, der Vergangenheit war das bestimmende Element ihrer Dichtung. Nicht von den Gegebenheiten des wirklichen Lebens ging die Romantik aus, sondern sie schuf sich ein zweites, erhöhtes Leben in der Phantasie; mit ihrem irrationalen Fluge löste sie die Bindung an das Tatsächliche. Unfähigkeit zu Maß und Zucht unterschied sie von der nach Form und Harmonie strebenden Klassik, mit der sie jedoch in der idealistischen Weltanschauung verbunden war. Ihr Verhältnis zur Klassik war weniger Gegensatz, als Weiterführung und Steigerung, weniger Antithese als Folge, „so daß von einer wirklichen Polarität nicht gesprochen werden kann“[1]). In dieser Weise bildete die Romantik Höhepunkt und Endpunkt einer Entwicklung.

Die Zeit, die folgte, kehrte das bisherige Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit um. Die allgemeine große Umschichtung, die durch die politische Bewegung, die Naturforschung, technische und soziale Entwicklung hervorgerufen war, brachte auch eine neue Kunstanschauung. Das sich selbst überlassene Gefühl, die romantische Phantasie wurde entwertet und im Überschwang der jungen Ideen leidenschaftlich befeindet. Prosa und Journalismus, politische Lyrik und Reiseschriften waren Ausdrucksformen einer Literatur, in der die sachliche Gestaltung des Daseins zur Erörterung gestellt wurde. Die Auseinandersetzung mit politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und sozialen Problemen stand im Vordergrund des Interesses. Alles sollte einen lebensbezogenen Zweck erfüllen. Damit war der Realismus in die Literatur eingezogen, der die

[1]) Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig 1926, S. 99.

beherrschende Gestaltungsform und das Grundgefühl des Jahrhunderts wurde. Während die jungdeutsche Richtung kämpferisch neue Stellungen bezog, suchten andere Dichter eine aussöhnende Haltung zwischen dem Alten und dem Neuen einzunehmen. Zu ihnen gehörten Grillparzer, Grabbe, Immermann und der schwäbische Dichterkreis. Sie bewahrten das alte Gut und führten dennoch weiter, indem sie eine gegenständlichere Haltung den Dingen des Lebens gegenüber einnahmen, als es die Romantiker taten, und indem sie zugleich ihren realistischen Kunstwillen in einem starken Interesse am Psychologischen bekundeten. Endpunkte dieses Zwischenstadiums, das neben und nach den revolutionären Anfängen der Jungdeutschen der künstlerischen Ausreifung des eigentlichen Realismus voranging, waren Hebbel und Ludwig.

Der realistische Zeitgeist empfand die klassisch-romantische Epoche als endgültig abgeschlossen. Man ging daran, sie historisch zu fassen, denn man erwartete nichts Neues mehr in der gleichen Richtung. Gervinus schrieb seine Literaturgeschichte aus der Ansicht heraus, daß man sich des in der Vergangenheit errungenen Kulturgutes freuen sollte, daß es nun aber Wichtigeres zu tun gäbe, als Gedichte zu schreiben, nämlich als Patriot tätig zu wirken. Die heranwachsende Generation, die sich in die Zeit der zunehmenden Industrialisierung, der wachsenden Städte, der politischen Debatten, der Feuerbachschen Philosophie mit ihrer Freude an der Gegenwart, ihrer Lust am Wirklichen und Sinnlich-Wahrnehmbaren gestellt fand, mußte, sofern sie sich diesem Lebensstrom öffnete und der allgemeinen Entwicklung nicht widersetzte, zu neuen Kunstformen gelangen, welche aus der Realität schöpften und ihr ohne Idealisierung oder Stilisierung unmittelbar gerecht wurden. Die künstlerische Erfüllung der großen Lebensbewegung des 19. Jahrhunderts brachte der von Tendenzen befreite, lebensobjektive Realismus in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Doch nur selbständigen und zugleich für die Außenwelt empfänglichen Charakteren gelang es, aus dem neuen Lebensgefühl den neuen Kunststil zu entwickeln. Der Blick der schwächeren oder weniger selbständig angelegten Naturen, deren innere Struktur sich mit den Zeitkräften in Widerspruch befand, war nach rückwärts gerichtet. Sie versuchten die klassizistischen Formen fortzusetzen und eine Schranke zwischen den Gegenwartsinteressen und der Idealität ihrer poetischen Welt aufzurichten. Damit gerieten sie in eine Lebensfremdheit, die dem Erlebnisgehalt ihrer Kunstübung nachteilig sein mußte. Je materieller die Interessen der Umwelt wurden, desto lebensferner, desto idealisierter wurde ihre Sprache. — Doch kam ihnen allmählich der Zeitgeschmack wieder entgegen.

Als die ursprünglich stürmischen und kämpferischen Äußerungen einer politisch tatkräftigen und gärenden Epoche zum Stillstand gekommen waren und sich nach den Ereignissen von 1849 in einer neuen Reaktionswelle eine unverkennbare Resignation auf die Gemüter legte, trat um so mehr wieder das ruhige bürgerliche Dasein in seine Rechte und bildete einen günstigen Boden für eine unrealistische Poesie, die in idealisierter Sprache redete und fernab liegende historische Stoffe zum Thema hatte. Der anfängliche öffentliche Tatwille war vom Überhandnehmen der materiellen Genußfreudigkeit aufgesogen, ein behagliches und selbstzufriedenes Bürgertum hielt den Schwung bedeutender Bestrebungen im öffentlichen Leben auf. Als später die Reichsgründung vollzogen wurde, geschah es nicht mehr als Erfüllung einer ungestümen, drängenden Forderung junger Kräfte, sondern sie gab dem wohlhabenden und fortschrittsgläubigen Bürger die letzte Befriedigung. Diesem Bürgertum warf Nietzsche Unechtheit und Schwäche vor. Er griff die duldsame Objektivität an, auf die seine Zeitgenossen stolz waren. In dem historischen Sinn und der „Wissenschaftlichkeit" seiner Zeit sah er nur die Unfähigkeit zu großen originalen Leistungen. Neben einem liberal aufgefaßten Christentum hatte ein nicht minder liberales Freigeistertum Platz, neben Nachwirkung von Schopenhauers weltmüdem Pessimismus behauptete sich ein behaglich-optimistischer Fortschrittsgeist, Genußhaftigkeit und Selbstzufriedenheit. In Ermangelung von starken, neuen seelischen Gehalten und Antrieben wurde das überlieferte Kulturgut mit desto größerer Besitzfreude verwaltet. Der Wohlstand brachte einen gewissen Prunk in den Stil der Theateraufführungen, besonders der Klassikervorstellungen, und zugleich bestand der Ehrgeiz nach möglichst naturgetreuer Wiedergabe des historischen Kolorits. Geschichte war der Nährboden für alle Begriffe von Größe und Heldenhaftigkeit, und das Bedürfnis nach ihrer intimen Erforschung war allgemein.

Auf diesem bürgerlichen Boden hatte jedoch sowohl der Realismus wie das Epigonentum Raum zur Entfaltung. Die Schilderung des Wirklichen, die Gestaltung des tatsächlichen Lebens mit dem Fortschritt im psychologischen Darstellen, wie ihn der Realismus brachte, mußte der positivistischen Einstellung willkommen sein. Mit der Tendenz des Realismus war verknüpft, was an der Zeit kräftig, gesund und vorwärtsgerichtet war. — Andererseits förderten die Elemente, die Nietzsche angriff, ein unschöpferisches Weiterbilden in überkommenen Formen, auf die man stolz war.

Gustav Freytag ist ein Beispiel dafür, wie Realismus und Epigonentum sogar in einer Persönlichkeit ein Bündnis eingehen

konnten. Während Freytag als Erzähler zu den besten Vertretern des poetischen Realismus gehört und auch im Lustspiel die Welt realistisch sieht, verlaufen seine Anschauungen vom hohen Drama ganz in epigonaler Bahn[2]). Die Novelle und der Roman waren die der Zeit natürlichsten dichtkünstlerischen Gattungen, in denen sie ihre bedeutendsten Schöpfungen hervorbrachte. In ihrer ruhigen Wirklichkeitsfreude, in ihrer Ungespanntheit und geringen seelischen Kampflust war diese Zeit für das Drama nicht geschaffen. Das Lustspiel und die Posse wurden zur Unterhaltung viel gepflegt; was aber im ernsten Drama (nach Hebbel und Ludwig) entstand, hat seine Zeit kaum überdauert. So ist das Charakteristische gerade für diejenigen Dichter, die nicht den inneren Anschluß an die natürliche Entwicklung der Zeit zum Realistischen hin gefunden oder gar nicht gesucht haben, daß sie die alten hohen Formen der Tragödie und des hochtrabenden Epos aufsuchten, aus einem Gefühl des Widerspruches gegen ihre Zeit und aus einer vielleicht unbewußten hoffnungslosen Kampfstimmung gegen sie. So steht auf der einen Seite das naturnahe Erzählgut des gegenwarthingewandten Romans und der Novelle, auf der anderen Seite die rückwärtsgewandte, historisierende, klassizistische Jambentragödie.

Besondere landschaftliche Entwicklungen und Verhältnisse führten diese beiden Kunstrichtungen zu verschiedenen Sammelplätzen. Der deutsche Süden war literarisch bisher wenig in Erscheinung getreten. Mitteldeutsche und westdeutsche Städte hatten literarische Blütezeiten hervorgebracht. Berlin war erst mit der Aufklärung zu besonderer Geltung gekommen. Das Rationale entsprach dem märkischen Boden, und auch weiterhin blieb Berlin allen aufklärerischen Tendenzen günstig. Das Stadium der Romantik, das die Stadt durchlief, war nur kurz und im Grunde nicht homogen. Immer mehr entwickelte sich Berlin im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Weltstadt. Die Bevölkerung nahm zu, die industrielle Bedeutung stieg von Jahr zu Jahr. Die intensive Beschäftigung mit allen politischen und sozialen Problemen war hier naturgegeben. Und wenn auch nach der Universitätsgründung die Geistigkeit Berlins noch ein recht idealistisches Gepräge hatte, so konnte es nicht fehlen, daß mit dem zunehmenden Jahrhundert der Geist des Realismus gerade in dieser Stadt mehr und mehr zur Vorherrschaft gelangte. So wurde hier ein sachlich-verstandesmäßiger Zug, der dem Menschenschlag entsprach, verstärkt durch das neu entstehende Großstadtelement, durch die Industrialisierung, durch politische und

[2]) Sein jahrelang einflußreiches Buch „Technik des Dramas", Leipzig 1863, ist einseitig vom klassischen Drama (Schiller) abgeleitet.

soziale Tagesfragen. Berlin war führend für den Geist der neuen Zeit geworden. Zudem war es natürlich, daß sich norddeutsche Art dem Realismus überhaupt verwandt fühlte.

Norddeutscher Geist fand in Berlin vor und nach der Jahrhundertmitte einen charakteristischen Ausdruck in der schon 1827 gegründeten dichterischen Gesellschaft „Tunnel über der Spree", der als hervorragender Vertreter des Realismus Theodor Fontane angehörte. Auch der junge Paul Heyse war eine Zeitlang Mitglied des „Tunnels" und trat hier auch in engere Beziehung zu dem zehn Jahre älteren Fontane. Aber er fühlte genau, trotz gegenseitiger Wertschätzung, den Unterschied, der sie beide trennte, und charakterisierte ihn so: „Unsere Naturen waren allzu verschieden. Für das, was mir schon früh als das Höchste in Kunst und Poesie erschien, hatte er nur eine respektvolle Hochachtung, da er im Erhabenen, ohne sich darüber klar zu werden, stets etwas wie Pose witterte ... ... Auch in seinen Herzensangelegenheiten, bei aller Echtheit der Empfindung, bewahrte er sich eine gewisse nüchterne Klarheit, die keinen Hauch von Traumstimmung oder dichterischer Überschwänglichkeit hatte."[3]) Es war kein Zufall, daß Heyse im Jahre 1854 seine Heimatstadt Berlin verließ, um nie mehr auf länger dahin zurückzukehren, während Fontane den größten Teil seines Lebens in Berlin zubrachte. Auch Storm war eine Weile Mitglied des „Tunnels". Geibel dagegen hielt sich von der Vereinigung fern und nannte sie eine „Kleindichterbewahranstalt"[4]). Auch er verließ Berlin bald. — Realisten wie Willibald Alexis, Reuter, Groth, Brinckman, Raabe, Freytag, Holtei, Otto Ludwig und Luise von François gehören der norddeutschen oder mitteldeutschen Art an. Auch Gottfried Keller hat in Berlin entscheidende Anregungen erhalten. Ihr Darstellungstalent widerstrebte nicht dem frischen Wind der neuen Zeit, sondern wurde davon belebt, während die Nicht-Realisten gern eine stillere Gegend aufsuchten, wohin die herbe Luft noch nicht gedrungen war. Ein Mensch wie Geibel fühlte sich von den Ereignissen der Märzrevolution abgestoßen und kehrte bald darauf Berlin den Rücken. „Mit welcher Stimmung", so berichtet Heyse[5]), „er der Bewegung, die vom 18. März ausging, gegenüberstand, sagten uns seine Briefe. Schon seiner maßvollen, tief religiösen Natur war das wüste Treiben, das nicht auf eine ruhige Entwicklung so tief berechtigter politischer Forderungen und langgenährter volkstümlicher Wünsche, sondern auf einen jähen Umsturz zielte, ein Greuel."

---

[3]) Jugenderinnerungen und Bekenntnisse, 5. Aufl. (neu durchges. und stark vermehrt), Stuttgart u. Berlin 1912, 1. Bd., S. 92 f.

[4]) ebd. S. 90.

[5]) ebd. S. 98.

Geibel nahm im Jahre 1852 die Berufung durch Maximilian II. von Bayern an und ging nach München.

Hier in München fand Geibel, was seinem Wesen gemäß sein mußte, eine stille Stadt und einen stillen Hof, einen kunstliebenden König, eine Zufluchtstätte für das Edle und Ideale in einer nüchtern gewordenen Welt. Literarisch hatte München bisher eine geringe Rolle gespielt. Es gab einheimische Poeten, die aber nicht über die engeren Grenzen ihrer Heimat hinaus bekannt geworden waren. „Man sprach damals", so schildert Heyse[6]), der zwei Jahre später als Geibel nach München kam, „selbst in den gebildeteren Münchener Kreisen niemals von Literatur, höchstens vom Theater." Es war eine sehr „unliterarische" Gesellschaft. Max Haushofer sagt über das damalige München: „München war eine Stadt von Kleinbürgern, von Staatsbeamten und Hofbediensteten, in welcher als lebhafteste Gäste die Schrannenbauern mit ihrer schallenden Geißel und die Tölzer Flößer mit ihren blanken Äxten und ihren qualmenden Pfeifen einkehrten[7])". Süddeutsche Gemütlichkeit ging über alles. Es gab in München noch keine sozialen Spannungen. Man konnte „in manchem Wirtsgarten eine so gemischte Gesellschaft zwanglos beisammen finden, wie sie in Berlin nirgends anzutreffen war"[8]). Man wußte Rang und Stand zu schätzen, ließ sich aber „durch die Nähe eines Höherstehenden nicht einschüchtern oder im behaglichen Lebensgenuß stören"[9]). Es gab noch keine breite Arbeiterbevölkerung, keine Fabriken und keine Großindustrie. Es gab keine besonders reichen Menschen, aber auch keine Massenarmut. Der gewerbetreibende Bürgerstand genoß „eines so reichlichen Lebens- und Nahrungszuschnitts, wie in dem sparsamen und nüchternen Norden unerhört war"[10]). Gearbeitet wurde nicht mehr als nötig war, ein „nahrhaftes vergnügliches" Leben zu führen. „Es war eben noch die gute alte patriarchalische Zeit, deren Sitten und Unsitten im Gegensatz gegen die stark sich aufschwingende norddeutsche Industrie einen gemütlich anheimelnden Charakter trug[11])."

München zählte damals etwa 150 000 Einwohner. Es hatte den Charakter einer mittelgroßen Residenz, die sich nicht auf einem alten Kulturboden, sondern auf einem „derben Volksboden" erhob, „auf dem sich ein eigenwüchsiger, nicht immer löblicher, aber kraft-

---

[6]) ebd. S. 186 f.
[7]) Max Haushofer: „Die literarische Blüte Münchens unter König Max II.", Beilage zur Allgemeinen Ztg., München, Nr. 36 vom 15. II. 1898.
[8]) Heyse a. a. O. S. 189.
[9]) ebd. S. 190.
[10]) ebd.
[11]) ebd. S. 191.

voller und vielfach poetischer Menschenschlag bewegte, nicht von fern mit dem zu vergleichen, den man in Berlin ‚Pöbel' nannte[12])". Von dem Anbruch des technischen Zeitalters war noch nichts zu spüren. 1825 war München eine „kleine und schlichte Landstadt" (Haushofer) gewesen. Erst nach dem Regierungsantritt Ludwigs I. nahm die Stadt einen kulturellen Aufschwung. 1826 wurde die Universität von Landshut nach München verlegt. Unter den Lehrern, die der König berief, befanden sich die Romantiker Baader, Görres, Ringseis, Schelling, Schubert. Auch Brentano kam 1833 nach München. Ludwig I. machte München zu einer Stadt der bildenden Kunst. Schon als Kronprinz hatte er Peter von Cornelius nach München gezogen. Während seiner Regierung kam eine große Zahl von Architekten, Malern und Bildhauern, um die Pläne des Königs auszuführen. Stätten der Kunst entstanden, wie die Glyptothek und die beiden Pinakotheken mit ihren reichen Schätzen. Durch zahlreiche bedeutende Bauwerke erhielt die Stadt ein neues prächtiges Gesicht. Es war der Ehrgeiz Ludwigs I., aus München eine Stadt zu machen, „die Deutschland so zur Ehre gereichen wird, daß keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat[13])". Erst jetzt erblühte hier ein klassizistischer und romantischer Kunstgeist, der nach 1848 von Maximilian II. weitergepflegt wurde. „Die großartige Aufgabe, die sich Ludwig I. in Beziehung auf die Kunst gesetzt, stellte sich Maximilian II. in wissenschaftlicher Hinsicht. Die Universität zu München sollte ein Zentrum werden, das die geistigen Strömungen und Errungenschaften sammle und aussende. Er trachtete jedes Gebiet der Wissenschaft zu heben und förderte gleich eifrig Philosophie und Geschichte, Rechts- und Naturwissenschaften. Namen wie Sybel, Giesebrecht, Löher, Riehl, Carrière, Bluntschli, Windscheid, Liebig, Bischoff, Siebold, Jolly glänzten unter den Reformatoren der Hochschule. — Und wie einst in Weimar sollte am Hofe Maximilians die Dichtkunst reiche Blüten entfalten. Der König berief Geibel, Bodenstedt, Heyse[14])."

Wie einst in Weimar! Das klassische Vorbild stand mehr oder weniger bewußt als Leitstern über diesen Bemühungen. München hatte in seiner etwas abseitigen landschaftlichen Lage den Anschluß an die neue Kulturentwicklung noch nicht gefunden. Es bildete einen geschützten Platz am Rande des großen Getriebes und war in der Zeitrechnung gleichsam ein wenig zurück. Es holte eine Phase

---

[12]) ebd. S. 187.
[13]) Luise von Kobell: Unter den vier ersten Königen Bayerns, München 1894, I., S. 129.
[14]) ebd. II, S. 5.

nach, die im nördlichen Deutschland bereits vorübergegangen war. Eine Förderung der Künste, wollte man sie bewußt betreiben, konnte sich hier nicht den neuesten Tendenzen anschließen. Die jüngste Kunstrichtung hatte nichts Vorbildliches zu bieten und mußte dort vollends banal erscheinen, wo man noch wenig von den Stürmen des sozialen Zeitgeschehens spürte. Zudem setzte sie das klassizistisch-romantische Kulturerlebnis voraus, dem sie unter dem Einfluß der geschilderten Umstände kämpferisch entgegentrat. München aber hatte bisher weder an der idealistischen Ära teilgenommen, noch hatte die Industrie sonderliche Bedeutung erreicht. Einem König, dem hier zu dieser Zeit die Förderung der Kultur am Herzen lag, konnte nur der Stil der letzten geschlossenen großen Errungenschaft des deutschen Kunstlebens vorbildlich sein, nämlich der von Klassizismus und Romantik. Ihre innere Einheit wurde rückschauend und angesichts andringender Gegenströmungen gewiß besonders lebendig gefühlt. Der humanitäre Gehalt, die Verbindung des Nationalen mit dem Kosmopolitischen und das höfisch-aristokratische Element in der Klassik sowie das religiös-politische Element in der Romantik konnten von einem edel-liberalen, katholisch-gläubigen Monarchen mit Sympathie angenommen werden; das Ideengut fügte sich willig in den Rahmen eines national-liberalen und religiös eingestellten Königtums ein. Mit seinem Anknüpfen an große Werte oder Traditionen (Antike, Mittelalter, Geschichte, Volkstum, Kirche, Mystik) gab es eine feste ethische Basis, auf die sich bauen ließ, die gerade in Zeiten drohender Krisen ein sicheres Fundament bedeuten konnte. Der helle tätige „Vollendungs"-Wille der Klassik mischte sich in der nach Synthese strebenden Überschau des späteren Betrachters, dem es aber noch an Distanz fehlte, mit dem „Unendlichkeits"-Drang der Romantik zu einer idealistischen Gesamtvorstellung, die nur an Wirkung gewinnen mußte, sobald sich äußere Kräfte auftaten, die mit scheinbar auflösenden, zerstörenden Meinungen ausgestattet revolutionäre und soziale Neuerungen durchsetzen wollten.

Es lag in der Charakteranlage Ludwigs und Maximilians tief begründet, daß sie eher geneigt waren rückwärts zu schauen als vorwärts. Sie waren gute, edeldenkende Patrioten, aber keine schöpferischen Wegweiser. Gewonnenes neu zu beleben, im fortschrittlichen Geist ihrer Zeit zu reformieren, auszubauen, auf überlieferten Grundlagen erhaltend weiterzuwirken und auf edle Vorbilder vertrauend den eigenen Lebensradius zu ziehen, entsprach ihrem innersten Bedürfnis. Der Anschluß an ein Vorhandenes ist aber für alle diejenigen Charaktere Gebot, die sich nicht selbst stark genug fühlen, um unabhängige eigene Kräfte durchzusetzen, mit denen sie neue

Wege beschreiten und neuen Formen Gestalt geben könnten. Diese nicht mehr ganz vitale Charakteranlage, verbunden mit schöngeistiger Innerlichkeit, machte noch eine besondere persönliche Wesensähnlichkeit mit dem romantischen Charakter und eine innere Bindung an ihn aus. Überblickt man den Weg dieses Königsgeschlechts von Ludwig I. bis zu Ludwig II., so sieht man, wie das romantische Element in ihm es mehr und mehr dem ursprünglichen, blutvollen Leben entfremdete. Ludwig I. liebte die Romantik, Maximilian II. gewann ein tiefes Verhältnis zu seinem Lehrer Schelling, bei Ludwig II. wurde die romantische Leidenschaft zum Verhängnis. Im Ablauf von drei Generationen vollzieht sich ein Schicksal, wie es für einen romantischen Lebensweg typisch war: eine feinsinnig-hochgezüchtete Persönlichkeit, der es an harter Vitalität mangelt, verliert die Beziehung zum Leben und endet in gänzlicher Lebensfremdheit, Lebensverneinung, in Mystik oder zuletzt im Wahnsinn. Indem der romantische Mensch den androgynen, nicht den vollmännlichen Charakter vertritt, indem er nach dem Phantastischen, Zurückliegenden, Unendlichen verlangt und gern in mystische Bezirke einmündet, bedeutet er das Gegenbild des politischen Menschen schlechthin. Die letzte, höchste Erhebung des idealistischen Geistes, das Romantische, und das neue Wirklichkeitsbewußtsein des politischen Menschen, sie schlossen sich im Grunde aus. Wer noch der Romantik anhing, mußte sich der Zeit mehr und mehr entfremden. Hier in München spielte sich der genau entgegengesetzte Prozeß ab, der sich im übrigen Deutschland und Europa vollzog, nämlich von der Wirklichkeitsnähe in die Lebensferne. So wenigstens vom Hofe aus gesehen, der den kulturellen Ton für München angab.

Ludwig I. stand zeitlich der idealistischen Ära am nächsten. Der Kronprinz war als Student in Landshut mit einem Manne in Berührung gekommen[15]), der einen Kreis von Romantikern um sich scharte, zu dem Clemens und Bettina Brentano, Savigny, Steffens und Passavant gehörten. Dieser Mann, der von 1800 bis 1821 in Landshut als Theologieprofessor wirkende spätere Bischof Johann Michael Sailer, von dem Bettina sagte, er sei ihr „der liebste von allen[16])" gewesen, und der Clemens später für die Kirche gewann, bildete wohl schon den inneren Umschwung vor, durch den die letzte Phase der Romantik in München ihr religiöses Gesicht erhielt. Ludwig lernte zwar noch etwas von der echten, lebendigen Romantik kennen, erfuhr aber vorwiegend den katholisch-mystischen Einfluß, der von

[15]) Vgl. Wilhelm Kosch: Gesch. d. dt. Lit. 1813—1918 I (1813—1848) 1, München 1925, S. 198.

[16]) Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Brief vom 31. März 1810.

Sailer ausging, und der nach seinem Regierungsantritt den Hof und die nach München verlegte Universität beherrschte[17]). Männer aus des Königs nächster Umgebung, wie sein Reisebegleiter und Leibarzt Ringseis und der Staatsminister von Schenk, empfingen Geist und Direktive von diesem Manne. Schenk war der Schöpfer der neuen Universität, Görres wurde auf Sailers Wunsch berufen. Mächtig war auch die Wirkung, die von dem Theosophen Franz Baader ausging, der Naturphilosoph im katholischen Sinne war und Schelling christlich beeinflußte. Daneben lehrte der protestantische Gotthilf Heinrich Schubert seine mystische Naturphilosophie. Die Brüder Boisserée siedelten sich in München an, und Brentano kam[18]), um seine Irrungen und Wanderfahrten gläubig zu beschließen. Für Brentano war München eine Insel, auf der er Ruhe fand. Diese Spätphase der Romantik brachte keine bedeutenden dichterischen Früchte mehr. Sie war das mystisch-religiöse Altersprodukt einer ehemals jungen Bewegung, eine Fluchtstätte für manchen, der anderswo nicht mehr „zeitgemäß" war, der hier mit gleichfalls nicht mehr jungen Weltanschauungsgefährten einen bergenden Hafen erreichte. Die Romantik war „alt" geworden, und da zum Romantischsein immer Jugend gehört, war es keine echte Romantik mehr. Das Ende der jugendlichen Sehnsucht war der Mystizismus oder der Schutz gegen die veränderte harte Welt in den Armen der katholischen Kirche. Überall strömte die Zeit in anderen Bahnen, überall in Europa hatten sich inzwischen harte Realitäten geltend gemacht und Probleme aufgetan, die den klaren Menschen und seinen nüchternen, tätigen Zugriff forderten. Die abendländische Kultur war aus ihrer idealistischen Jünglingszeit in das Mannesstadium gerückt[19]). Auch in München mußten sich die Zeichen der Zeit bemerkbar machen. Die Romantiker blieben auch hier nicht unangegriffen. Die fortschrittliche Opposition ging gegen die Mystik vor. Die Jugend ging gern mit der neuen Zeit. Sie schloß sich etwa an Oken an, den sachlich-materialistischen Vertreter der Naturwissenschaften an der Münchener Universität, und nahm Partei gegen Schubert. Die freisinnig-sachliche Art des neuen Denkens kehrte sich gegen die religiös-gebundene Mystik und Romantik.

---

[17]) Vgl. über diese ganzen Verhältnisse Philipp Funk: „Die Münchener Romantik" in „Hochland", 19. Jhrg. Bd. 2, Kempten u. München 1922, sowie Kosch: „Sailer und die Romantik in Bayern" in „Geschichte der deutschen Literatur", München 1925.

[18]) Brentano ließ sich 1833 in München nieder und siedelte kurz vor seinem Tode (1842) nach Aschaffenburg über.

[19]) Vgl. den Aufsatz von Lutz Wagner: „Verstand, Geist, Intellekt", Zeitschrift für Menschenkunde, Jahrg. XII, Heft 1, S. 5—15.

Der König entschied den Streit, indem er sich für Schubert einsetzte[20]). Des Königs eigenes Denken war, wie wir schon sahen, mit seiner religiösen, patriotisch-romantischen und idealistisch-klassizistischen Einstellung durchaus in weitem Maße der alten Zeit verpflichtet. Eben diese Geistesbeschaffenheit aber hat München ihren Stempel deutlich sichtbar aufgedrückt und ihm seinen Charakter für die nächsten Generationen gegeben. Kronprinz Max wuchs in dieser Sphäre auf, erhielt vom Vater die ähnliche, nur noch um einen Grad weniger vitale Konstitution, genoß Schelling als Lehrer und bekam somit früh den idealistischen, klassizistisch - romantischen Geist eingepflanzt, der irgendwie den Weg weiterverfolgen mußte, den der Vater gegangen, und der nicht die unbefangen-ursprüngliche Kraft haben konnte, sich von den früh bestimmenden Einflüssen zu lösen.

Zur Zeit der Revolution und der Thronübernahme durch Maximilian starb die alte Romantik[21]); die idealistische Geschmacksrichtung mußte an Echtheit verlieren, je weiter die Zeit vorrückte. — Ein Mann wie Uhland, der nationale Anregungen der Romantik fortbildete und mit einer kräftig liberalen Politik und männlichem Vorwärtsdringen vereinte, gehörte — eine positive Übergangserscheinung — mehr der neuen Ära denn der Romantik an[22]).

Maximilian hatte in Göttingen und Berlin liberales Ideengut kennengelernt; auch wurde hier sein lebenslang vorherrschendes Interesse für Geschichte wachgerufen. Diese Vorliebe teilte er mit seiner ganzen Zeit, die unter den Geisteswissenschaften die Geschichte am höchsten schätzte. Während die materialistische Naturwissenschaft absolute Bejaher des neuen Denkens verlangte, fanden sich diese doch mit rückschauenden und konservativen Naturen einig in der Geschichtsbegeisterung. Für den positivistischen und aktiv-politischen Geist bedeutete die Geschichte Erkenntnis und Antrieb, für den idealistischen Geist bedeutete sie Zuflucht.

Indem Maximilian große Geschichtsforscher[23]) berief, huldigte er gleichzeitig der Vergangenheit und dem Fortschritt[24]). Seine wohlmeinende, aber kränkliche, um Leidenschaftslosigkeit ringende Persönlichkeit wünschte eine vermittelnde, freisinnige Regentschaft zu

---

[20]) Vgl. Ricarda Huch: Die Romantik, 2. Teil, Leipzig 1931, S. 337 ff.
[21]) ebd. S. 339.
[22]) Vgl. O. Ackermann: Schwabentum und Romantik. Geistesgeschichtliche Untersuchungen über Justinus Kerner und Ludwig Uhland, 1939.
[23]) z. B. Sybel, Giesebrecht.
[24]) An der Geschichte entzündete sich das Nationalgefühl, in dem sich Idealisten und Realisten einig waren.

verwirklichen, beteiligte sich aber an der Wiederherstellung des Bundestages und strebte der Unionspolitik entgegen. Auch äußerlich fällt seine Regierungszeit in die Zeit der Reaktion, in die Kampfzeit der alten und neuen Mächte, in der er seiner mehr rückschauenden Natur und ihrer Traditionsbindung folgen mußte. Erfüllt von gutem Wollen, konnte er weder ganz den Schritt der neuen Zeit mitgehen noch den Idealismus unverwässert bewahren.

Seine meditative Charakteranlage suchte durch Bildung das zu ersetzen, was ihr an spontaner Originalität abging. Und hier fühlte er sich ganz im Einklang mit dem Bildungsstreben und dem Aufklärersinn der Zeitgenossen. Wie die Geschichte diente das klassizistische Kulturgut als Bildungsstoff; die Überlieferung von dem, was gut und groß in der Vergangenheit gewesen, sollte nun den Weg durch die unsichere Gegenwart weisen. Hatte schon Ludwigs Kulturbemühen etwas Sammelndes und Rückschauendes gehabt, so war nun der lebendige Organismus der Klassik und Romantik vollends in geschichtliche Ferne gerückt; die Zeit war eine andere geworden. Was noch bei Ludwig feurige Sache des Herzens gewesen, nun war es ein Bildungsideal geworden. In Max lebte die Sehnsucht nach Weisheit und Leidenschaftslosigkeit, nach einem distanzierenden Erkennen, wie es Menschen eignet, denen vitale Energie fehlt, das volle Leben zu genießen und es mit Vertrauen auf die eigenen Kräfte zu gestalten. Dem Geiste erkennender Rückschau wollte er eine Stätte bauen, der Geschichte, gestützt auf die Neigung der Zeit, dem Idealismus, gestützt auf die seit Ludwig in München wirkende Tradition. So wurde seine Residenz ein Sammelpunkt für die, die in der Unruhe der neuen Kräfte das Konservative vermißten, die in der Nüchternheit der sozialen Bewegungen den Idealismus und die Traditionsbindung verlangten, und die ihrer Veranlagung nach nicht hart und vorwärtsgewandt in ihrer Zeit standen, sondern ähnlich wie der König dem Geiste der Rückschau, der Geschichte und dem Klassizismus huldigten. Diesen Geist prägte der Münchener Kreis. Und wenn auch nicht alle, die sich um den König sammelten, die gleiche seelische Anlage besaßen, war es doch schwer, für eine Natur, die nicht ganz selbständig war, sich dem Einflusse, der von diesem Geiste[25]) ausging, zu entziehen. Mit Bestimmtheit müssen zweierlei Persönlichkeiten im Münchener Kreise

[25]) Felix Dahn sagt über die Bestrebungen der Münchener Dichter: „Das Gemeinsame war ein gewisser Idealismus, sofern man hierunter die sorgfältigste Pflege der Formenreinheit, die Vorliebe für den hohen Stil, die Schulung durch die Antike und die übrigen Klassiker der Weltliteratur versteht, und eine Neigung zu dem Vornehmen sowohl in der Wahl als in der Behandlung der Stoffe."

unterschieden werden. Zur einen Gruppe rechnen diejenigen epigonalen Dichter, die nicht der Drang einer tiefen Natur, sondern mehr ästhetische Bildung und Begeisterung zum Schaffen antrieb, die entweder auf trockene Weise Geschichte dramatisierten wie etwa Grosse, ein kultiviertes Anempfinden besaßen wie Schack oder über ein entschiedenes Formtalent verfügten wie das Haupt des Kreises: Geibel[26]). Für seine glatt hinfließenden Verse und schönen Worte war jeder Stoff aus der Geschichte recht, wenn er sich nur mit idealistischem Pathos erfüllen ließ[27]).

Auf der andern Seite stehen Persönlichkeiten, die eine reich empfindende Eigennatur und eine ruhelose Seele zur Gestaltung trieb, die aber zu schwach, beeindruckbar, problematisch oder rückschauend und tief-idealistisch veranlagt waren, um in der mächtig einwirkenden, sie umgebenden Atmosphäre zu glücklicher Entfaltung gelangen zu können, und damit schließlich in ihrem Stil ein Opfer ihrer Zeit und Umwelt wurden. Diese Gruppe vertritt, wie gezeigt werden soll, Hermann Lingg.

---

[26]) Sein starkes Formtalent bildete sich an klassischen Mustern und zeitgenössischer französischer Lyrik. Nach einem Aufenthalt in Griechenland bedeutete die Umgebung der antikisierenden Bauten Münchens neuen Nährboden in derselben Richtung.

[27]) Heyse, der Geibels Schwächen recht gut kannte, berichtet über Geibels Art, nach passenden dramatischen Vorwürfen zu suchen: Er hatte „die beiden unermeßlichen Gebiete der Geschichte und Sage nach allen Richtungen durchstreift, an jeden Busch geklopft, ob ihm keine dramaturgische Frucht daraus in die Hand fallen möchte, und die zwei inneren Seiten eines leeren Buchdeckels enthielten die lange Liste der Stoffe, die er sich zu dramatischer Behandlung ausersehen hatte. Es fehlte darin kein antiker tragischer Held, kein vorleuchtender Name der nordischen Heldensage. Und regelmäßig mußte man erleben, wenn man ihm von einem historischen Stoffe sprach, aus dem man ein Trauer- oder Schauspiel zu machen gedenke, daß er die Stirne runzelte, die Augen zornig rollen ließ und mit donnernder Wucht hervorstieß: ‚Das ist mein Stoff!', worauf er dann den Buchdeckel mit der Namensliste herbeiholte und nachwies, daß er denselben Stoff schon vor so und so viel Jahren zu eigenem Gebrauch sich notiert habe". Heyse, Jugenderinnerungen, 1. Bd., S. 70.

II.

Hermann Lingg

Persönlichkeit und Entwicklung

unter Heranziehung seiner historischen Lyrik

Ein hinlänglich klares und eindeutiges Bild der literarischen Erscheinung Hermann Linggs existiert bisher nicht. Einzelne Literaturgeschichten[1]) fassen ihn als mehr oder weniger wesensgleich mit den übrigen Münchener Dichtern auf und betrachten ihn summarisch mit diesen. Andere wieder, wie Hermann Fischer, heben ihn unter den Münchnern besonders hervor. In seiner „Schwäbischen Literaturgeschichte“[2]) betrachtet ihn Fischer im Umkreis seines Heimatbodens und schreibt: „Lingg aber ist zweifellos der bedeutendste Dichter seiner eigenen Heimat und in dem Münchner Kreise die eigenartigste Erscheinung.“ Er nennt ihn „ein volles und echtes lyrisches Talent“, voll „Kraft und Leidenschaft“. Es sei etwas „Derbmännliches“ in ihm, und Fischer vergleicht ihn hierin mit Liliencron, ja stellt ihn sogar höher als diesen[3]). Gerade Linggs Kraft hebt auch Nadler hervor, wenn er Linggs Lyrik „männlich, hart und spröde“ nennt[4]). Dieses Urteil ist in die heutige volkstümliche Linggbewertung sogar der Konversations-Lexika übergegangen, die man ja als die letzten Ausläufer wirklich oder angeblich feststehender Forschungsergebnisse ansehen darf[5]).

---

[1]) Vogt und Koch: „Gesch. d. Deutschen Literatur“, Leipzig 1926, 3. Bd., S. 176 f. — Walzel: „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart“, II, S. 179, 196. Handbuch der Literaturwissensch. 1930. — W. Linden: „Gesch. d. dt. Lit.“, Leipzig 1937, S. 399.

[2]) Tübingen 1911, S. 160 f.

[3]) ebd. S. 187, Anm.

[4]) Literaturgesch. der dt. Stämme und Landschaften, Regensburg 1932, IV. Bd., 3. Aufl. S. 460.

[5]) So liest man im Großen Brockhaus (Leipzig 1932): „Linggs Lyrik wie seine geschichtliche Stoffe behandelnden epischen Dichtungen zeichnen sich aus durch große Anschaulichkeit und ein kraftvolles, oft düsteres Gepräge.“ Der Große Herder (Freiburg 1933) bezeichnet Lingg als „männlichstes Talent des Münchener Dichterkreises“; Dramen und Lyrik aber seien „weniger bedeutend“ als die episch-historischen Dichtungen, die „gedankentief“ genannt werden.

Jedoch ist diese Wertung auch in der populärwissenschaftlichen Beurteilung durchaus nicht einhellig. Eine kleinere Literaturgeschichte wie diejenige Heinemanns[6]) übergeht Lingg mit wenigen, recht abschätzigen Worten. Nur ein Gedicht zarter Empfindungslyrik wird vor der lyrisch-epischen Dichtung herausgestrichen, von der gesagt wird, sie umspanne die ganze Welt seit ihrem Bestehen und trotz der Fülle des Inhalts fehle es an Inhalt.

Der Auffassung von der kraftvoll-markigen Poesie Linggs steht das Urteil Adolf Sterns[7]) in Vilmars Literaturgeschichte entgegen, der gerade die „schmerzliche Resignation" Linggs betont. Dazu wird hier eine Begrenzung des Lyrikers Lingg durch „Eklektizismus der Kunstbildung" festgestellt. Noch weiter geht Hugo Bieber[8]) mit der radikalen Behauptung, Linggs Lyrik habe „keinen eignen Ton", und seine „Völkerwanderung" sei ein „ohnmächtiger" Versuch. Adolf Bartels dagegen schenkt dem Lyriker Lingg in seiner Gesamtheit hohe Anerkennung und reiht ihn in die Mitte zwischen Lenau und C. F. Meyer ein als „eine auf sich selbst gestellte Entwicklung zwischen beiden"[9]).

Wäre die positive Wertung von Linggs Dichtung im Sinne herbmännlicher Kraft und Härte richtig, so erscheint es seltsam, daß nicht nur der Dramatiker, sondern auch der in seiner Zeit als Lyriker und Epiker hochberühmte Lingg schnell in Vergessenheit sank. Ja, ihm blieb das bittere Schicksal nicht erspart, seinen eigenen Ruhm zu überleben.

Schon 1908 klagte der Münchner Journalist Arnulf Sonntag in seiner liebevollen Untersuchung über Hermann Lingg als Lyriker[10]) die Literaturgeschichtsforschung an, daß sie sich Lingg gegenüber ungerecht zeige. In der Folgezeit blieb es, abgesehen von dem noch zu erwähnenden Werke Frieda Ports, das aber teilweise schon zu Lebzeiten des Dichters und unter seiner Beeinflussung geschrieben wurde, sehr still um Lingg. Erst in der Nachkriegszeit erschienen zwei Spezialarbeiten über die „Völkerwanderung"[11]), die beide dieses Riesenepos teilweise recht anerkennend würdigen und damit die Linie Rupert Krellers fortsetzen, der schon zu Lebzeiten des

---

[6]) Karl Heinemann: Die deutsche Dichtung. 8. Aufl., Leipzig 1930, S. 222.

[7]) A. F. C. Vilmar: Gesch. d. dt. National-Lit., 23. verm. Aufl. mit Anhang von Adolf Stern, Marburg u. Leipzig 1890, S. 618.

[8]) Der Kampf um die Tradition. Stuttgart 1928, S. 513.

[9]) Gesch. d. dt. Lit., 3. Bd., Leipzig 1928, S. 95 ff.

[10]) Arnulf Sonntag: Hermann Lingg als Lyriker, München 1908.

[11]) Hubert Rothärmel: Die Völkerwanderung von H. L., Diss. München 1925. — Emil Pfaff: H. L. als epischer Dichter, Diss. Gießen 1925.

Dichters eine sehr positiv wertende Betrachtung darüber geschrieben hatte[12]). Der Lyriker Lingg wurde, nachdem Paul Heyse 1905 eine erste Auswahl veranstaltet hatte[13]), gleichfalls in der Nachkriegszeit wieder ausgegraben und neu gewertet. Ernst Lissauer, nach Adolf Bartels einer der wenigen Juden, die etwas von deutscher Literatur verstehen, gab 1924 eine kleine Lese Linggscher Gedichte heraus[14]) mit einer Einleitung, in der er ein Charakterbild Linggs versuchte und gleichfalls das Unrecht der Literaturwissenschaft gegen ihn beklagte (S. 34). Auch er streicht aber wieder den monumental-gewaltigen, visionären Lingg heraus. Später (1936) nahm sich Knote[15]) in seiner Dissertation aufs neue der Lyrik Linggs an und fügte seiner Arbeit eine knappe Auswahl von Gedichten bei. Er suchte die bleibende Lyrik Linggs von der zeitgebundenen des „Epigonen" zu trennen. Doch beschränkt sich diese Arbeit nur auf die Lyrik und versucht nicht, die literarische und menschliche Gesamterscheinung zu fassen. Das aber muß als Grundlage jeder weiteren Betrachtung einmal geschehen.

*

Es ist somit Ziel dieser Arbeit, mit der Untersuchung der Dramen zugleich die Persönlichkeit Linggs in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu erklären und zu werten. Die Dramen allein lassen sich nur richtig beurteilen, wenn sie in dieses neue Gesamtbild eingebaut werden. Ich möchte deshalb im folgenden versuchen, das innere Wesen Linggs, wie es wirklich war, durch eine eingehende Betrachtung seines äußeren und inneren Werdegangs unter Heranziehung der hierfür besonders aufschlußreichen historischen Lyrik aufzudecken, um von dieser Grundlage aus das dramatische Schaffen ebenso gerecht wertend wie historisch richtig deutend in das Gesamtwerk des Dichters und seinen Entwicklungsgang einzubauen.

*

Die Primärquellen für diese Untersuchung bilden neben dem Gesamtwerk Hermann Linggs die Selbstbiographie „Meine Le-

---

[12]) Rupert Kreller: Die Völkerwanderung von H. L. u. das Gesetz der epischen Einheit, München 1900.

[13]) Ausgew. Gedichte, hg. von Paul Heyse, Cotta, Stuttgart 1905.

[14]) H. L. Gedichte, Ausgew. und eingel. von E. Lissauer, München 1924, Kunstwart-Bücherei.

[15]) Walter Knote: Hermann Lingg und seine lyrische Dichtung, Diss. Würzburg 1936.

bensreise“[16]) und Frieda P o r t s großenteils als Quelle zu wertende Biographie „Hermann Lingg, eine Lebensgeschichte“[17]). Linggs Schilderung seines Lebens, die er im hohen Alter gegeben hat, bleibt im Äußerlichen und Stofflichen stecken, ist jedoch als Sammlung von Tatsachen gerade für unser Thema wertvoll. Frieda Port hat dem Dichter zu Lebzeiten nahegestanden und ist von ihm selbst mit der Abfassung seiner Lebensbeschreibung betraut worden. Das Buch ist mit großer Sympathie für den von ihr verehrten Meister geschrieben und hat seinen Wert vornehmlich ebenfalls als Materialsammlung, da nur der äußere Lebensgang geschildert und eine literarische Deutung gar nicht versucht wird. Auch werden Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Werk nur in äußerlichster Weise angedeutet.

1.

Heimat

Die freundlichen, Wein und Obst spendenden, von Bergen umsäumten Gestade des Bodensees sind Hermann Linggs Heimat. In Lindau wurde er 1820 geboren. Seine väterlichen Vorfahren sind Bauern im Allgäu gewesen. Der Großvater war Besitzer eines Guts im Dörfchen Hergensweiler, unweit von Lindau. Unter den zehn Söhnen ging der Hof auf den älteren Rudolf über, während Ambrosius Lingg, des Dichters Vater, die Feldarbeit haßte und sich einen geistigen Beruf erwählte. Er studierte Philosophie in Salzburg, Jurisprudenz in Wien. Auch hatte er eine kleine schriftstellerische Begabung; doch der Sinn für das praktische Leben war stärker ausgebildet als die künstlerische Ader. Nach dem Examen zog er gern in die Heimat zurück, ließ sich in Lindau nieder und lebte hier als Advokat, in der ganzen Gegend beliebt und angesehen. Seine erste Frau starb nach zehn Jahren einer kinderlosen, aber glücklichen Ehe. Nach ihrem Tode heiratete er dreiundvierzigjährig ein junges, zartes Mädchen, die Tochter des Zoll- und Hall-Oberbeamten Sedlmayer im benachbarten Memmingen. Das erste Kind dieser Verbindung war H e r m a n n L u d w i g O t t o L i n g g.

Der Knabe war anfällig und zart. Düstere Eindrücke pflanzten sich ihm früh und merkbar ein. Als er fünf Jahre alt war, wurde

[16]) Hermann Lingg: Meine Lebensreise. Autobiographie. Schuster und Löffler, Berlin und Leipzig 1899.

[17]) Frieda Port: Hermann Lingg. Eine Lebensgeschichte, Beck, München 1912.

er schwer krank. Während er mit knapper Not genas, starb die Schwester. „Vor der Leiche des von mir so sehr geliebten Wesens erblickte ich zuerst den Tod in seiner furchtbaren Gestalt, und seine Macht erfüllte mein junges Herz mit den schmerzlichsten Gefühlen[1])." Ein anderes Schreckensbild aus der frühesten Jugend prägte sich dem Gemüte ein: die Gestalt eines Mannes, den der Vater dann als Advokat zu verteidigen hatte, der „todbleich mit roten, gesträubten Haaren, ein blutiges Messer in der Faust, die Straße heraufrannte; er hatte seine Frau im Jähzorn ermordet und lief nun nach vollbrachter Tat, sich dem Gericht selbst zu stellen"[2]). Der Lehrer Rumpf, ein ehemaliger österreichischer Korporal, erteilte dem siebenjährigen Knaben Unterricht; die rohen Prügelmethoden dieses Lehrers erregten in ihm einen „intensiven Abscheu und Widerwillen gegen alle Brutalität"[3]), auch wenn sie sich mehr gegen die anderen Schüler als gegen ihn selbst richteten. Er hatte Mitleid mit den anderen. Er war fleißig und lernte gern, wenn es auch langsam ging. Er brauchte Zeit, Eindrücke und Gehörtes zu verarbeiten. Das Rechnen fiel ihm schwer. Seine Phantasie führte den Geist leicht von den nüchternen Tatsachen weg. Für sie suchte er sich zu Hause Nahrung aus der Bibliothek des Vaters und las seine Bücher heimlich in einer entlegenen Dachkammer. Als er einmal in das Theater mitgenommen wurde, war hernach seine Erregung so groß, daß er die ganze Nacht wie im Fieber phantasierte.

Aus diesen Andeutungen über die Erlebniswelt des Kindes ist frühzeitige Reizbarkeit des Gemütes und ein Nachinnenleben mit lebendiger Phantasie zu erkennen.

Sein Vater nennt ihn furchtsam, schüchtern, in seinen Manieren unbeholfen[4]). Diese nach außen hin scheue, zartempfängliche Seele ließ den Knaben nicht nur das Häßliche, sondern auch das Schöne mit erhöhter Aufgeschlossenheit erleben.

Solch ein schönes, gesteigertes Erlebnis war der erste Theaterbesuch gewesen, doch auch ein gefährliches und die Einbildungskraft überhitzendes. Gesündere Wirkung tat der Umgang mit der Natur, die seine Phantasie nach außen lenkte.

Die Übersiedlung auf ein Landgut in Lindaus Nähe brachte die glücklichsten und sonnigsten Tage der Kindheit. Das neu bezogene Haus mit Wiese, Garten, Hof und Ställen inmitten einer reichen und vielfältig reizvollen Landschaft schenkte alle Freuden und Schönheiten ländlichen Lebens. Da war nun die Schule ein lästiger Zwang.

[1]) Lebensreise, S. 13 (fortan zitiert „LR").
[2]) ebd.
[3]) LR, S. 14.
[4]) Port, S. 39 f.

Mit allem Jungenübermut wurde dem lockenden Ruf der Natur gefolgt. Es begann „ein herrliches Leben der Freiheit und ländlichen Beschäftigung".

Auch mit dem Tierleben traten nähere Beziehungen ein. Die Ach.... wimmelte von Fischen, der Eisvogel mit dem glänzenden Gefieder schwirrte am Ufer auf und ab, Möven wagten sich vom See herauf, in den Gebüschen sangen Grasmücken und Amseln, Finken suchten Futter bis vor der Haustüre, und mit Einbruch der Nacht summten die großen Dämmerungsschmetterlinge um die Geisblattlaube im Garten, während die schönen Tagfalter an den sonnigen Wiesen ihre Blumen besuchten... Die Vegetation am Bodensee ist eine fast südliche und reichhaltig üppige, alles gedieh, auch Fremdländisches, und die köstlichsten Obstgattungen erfreuten im Frühling durch ihre Blüten, im Herbst durch ihre Früchte. Die Umgebung Lindaus gleicht im Mai einem glänzenden Meer voll blühender Bäume. Das alles erweiterte Herz und Sinne und stärkte das jugendliche Wachstum[5]).

Auch jetzt wurde gelesen, aber es geschah im Einklang mit der Natur und in Beziehung zu ihr. Zwischen Schachen und Wasserburg lag der Weinberg, der zum Gute gehörte, und ein kleines Gartenhaus, „von wo aus man eine herrliche Aussicht in die Vorarlberger und Schweizer Alpen hatte"[6]). Der Tag der Weinlese war das schönste Fest für die Kinder. An diesem Tage las der Vater aus den Predigten von Abraham a Santa Clara, ein Festmahl wurde gehalten und am Abend ein Feuerwerk abgebrannt. „Solche Tage zähle ich zu den schönsten in meiner Erinnerung, sie bilden das goldene Zeitalter der ersten Jünglingsjahre, sie blühten während der Ferien dem Lateinschüler und Gymnasiasten[7])."

Die Schulzeit in Kempten brachte vieles Bedrückende. Kempten bedeutete Fremdheit in neuer Umgebung, bedeutete Einbruch in eine wunderbare und liebgewordene Einheitswelt. Je mehr aber das Fremde auf ihm lastete, desto „paradiesischer erschien ihm die Heimat"[8]). Freilich fehlten der neuen Welt nicht völlig die heiteren Seiten: Jungenstreiche, Freundschaftsbund (dem Brinz, der spätere Rechtslehrer, mitangehörte, der zeitlebens des Dichters Freund blieb) und erste Verse. Gemeinsam wurden Jean Paul und Matthisson gelesen, Tassos „Befreites Jerusalem" und Goethes „Faust". Er freut sich, daß Brinz seine Verse lobt. Er ist glücklich über diese „Schwärmereien", „sie sind mir so wert, so teuer, sie sind mein Bestes, ich möchte sagen, m e i n e i n z i g e s A n g e n e h m e

---

[5]) LR, S. 15 f.
[6]) ebd. S. 19.
[7]) ebd.
[8]) Port, S. 45.

auf der Welt. Ohne Phantasie möchte ich nicht leben“[9]).

Er brauchte diese Phantasie jetzt, denn die Eingewöhnung in die neuen Verhältnisse wollte nicht gelingen. Die Sehnsucht blieb. Die Gedanken weilten am Bodensee. Das Heimweh plagte ihn. Obwohl er auf der Schule gute Erfolge hatte, war oft das Gefühl des Leids und des Schmerzes in ihm wach. Die frühsten Versversuche haben zum Teil sehr zarte und recht wehmütige Färbung. Ein mit siebzehn Jahren geschriebenes Gedicht heißt »Allmitgefühl«

Weißt du, warum ein zitternd Flüstern
Durch alle Blumenblätter dringt,
Die holden Blicke sich verdüstern,
Das frohste Lied ein Schmerz durchklingt?

Ach, weil in jedem Augenblicke
Ein Menschenkind im Tod erbleicht,
Das trauernd noch dem Erdenglücke
Die müden Abschiedshände reicht,

Weil von den bleichen Sterbenswangen,
Von Augen, die das Licht verläßt,
Ein letztes sehnsuchtsvoll Verlangen
Noch einmal hält die Erde fest.

So weißt du, Liebe, warum Schwermut
In Schleier deine Sonnen hüllt,
Warum ein bitt'rer Tropfen Wermut
Selbst in den Kelch der Freude fällt[10]).

Die Heimat war die Lichtquelle, die den Kemptener Schulaufenthalt, aber auch das ganze spätere Leben überstrahlte.

Hier war der Ausgleich einfacher, natürlicher Betätigung gegeben, deren sein leicht zu gefährdendes Innenleben bedurfte; hier wurde dieses Innenleben mit gesunden Kräften gespeist und empfing seinen Maßstab von der unmittelbar einwirkenden Natur. Hier festigte sich die Liebe zu den milden und großartigen Linien dieser „epischen“[11]) Landschaft, der Verbindung des meergleichen Sees mit den flacheren Bergen in der Nähe und den Schneegipfeln in der Ferne, den sanften Wiesen und dem weiten Horizont. Hier bildeten Innenleben und äußere Welt eine unlösliche, unstörbare Einheit, hier war Entdeckerfreude, Abenteuerlust, das Lauschen auf den

---

[9]) Port, S. 51.
[10]) Gedr. in der Sammlg. „Jahresringe“, 1889, S. 233 — letzte Strophe mitgeteilt von Frieda Port, S. 53.
[11]) Vgl. LR, S. 47.

Rhythmus der Natur und Beobachtung ihres Lebens, mit dem das Ich als eng zusammenhängend empfunden wurde. Hier wurde der Sinn für das Große, Weite und Gewaltige geweckt. — Für Lingg verband sich in der Zukunft mit dem Worte Heimat das glückliche Gefühl des Jungseins in der Geborgenheit des elterlichen Hauses, der mannigfache Reiz einer unvergleichlichen Landschaft, die tiefe, unmittelbare Beziehung zur Natur, der Einklang von eigener Welt und Außenwelt und das Spüren erster Ahnungen und Sehnsüchte.

2.

Vergänglichkeit und Vergangenheit

„Nur wie halbverstandne Dichtung
Mahnt auch mich, was hier noch glänzt;
Ach, ich fühl's, wie gut Vernichtung
Und Vollendung sich begrenzt."
»Pompeji«, 1854.
„Es lebe, was verging, es lebe Gewesensein —."
»Zwei Becher«, 1885.

Die erste Trennung von der glücklichen Einheitswelt der Kindheit war durch die Schulzeit in Kempten verursacht und schmerzlich fühlbar geworden. Aber diese Welt war in ihm stark lebendig geblieben. Es gab Ferien, die wieder das alte Glück erneuerten. Ferien in der Heimat lachten auch dem Studenten, und noch bedeutete es keinen endgültigen Abschied vom Elternhause, als der junge Hermann Lingg nach München ging, die Universität zu beziehen. Dennoch überfiel ihn große Schwermut, als er vom hohen Peißenberg ins Tal blickte, über dem der Nebel lag, und er sich fragte, ob er wohl in dieser weiten Ebene sterben müsse[1]).

Im Spätherbst 1837 kam er in München an. Er lernte das klassizistische und spätromantische München Ludwigs I. kennen, wie es eingangs skizziert wurde, wenig berührt vom Hauch des neuen sozialen Geistes und von geringer Ausdehnung[2]). Auf das junge,

---

[1]) Vgl. Port, S. 54.

[2]) Lingg schreibt in LR, S. 27: „Wie vieles, was München heute ziert, bestand damals noch nicht oder war erst im Bau begriffen, keine Propyläen, kein Siegestor, keine Feldherrnhalle! Gleich hinter dem Bibliothekgebäude endigte die Ludwigstraße; die Universität hatte ihren Sitz in dem alten Akademiegebäude gegenüber dem Pschorrbräuhaus, die Bonifatiuskirche, die Auerkirche, das Ausstellungsgebäude existierten noch nicht, und wie klein und fast ärmlich sahen erst die Privatbauten aus!"

bildsame Gemüt, das bis dahin nur die Kleinstadt und das Land gekannt hatte, wirkte die Atmosphäre der eben aufblühenden, Ruhm ausstreuenden Residenz nachdrücklich und entscheidend ein. Linggs Bewunderung galt den Kirchen, dem alten Residenzbau, aber auch dem neu entstehenden München, das den Stempel des Klassizismus trug[3]). Auf den Lehrstühlen der Universität war noch die Spätromantik heimisch. Görres und Schubert zogen Lingg besonders an. „Ersterer durch seine gewaltige, hinreißende Sprache in seinen Geschichtsvorträgen, letzterer, der eben von einer Reise aus dem Orient zurückgekehrt war, durch seine lebensvollen Naturschilderungen[4])." Nach dem „absolutorium philosophicum" wandte sich Lingg der Medizin zu und hörte u. a. bei Döllinger und Ringseis. Mit dem Beginn des Medizinstudiums, das er auf Wunsch des Vaters gewählt hatte, begann die Spaltung seiner Innenwelt.

Es kostet ihn Überwindung, seine Gedanken auf die Medizin zu konzentrieren. Gern schlägt die Phantasie über die Stränge, das Gefühl siegt über den kühlen Verstand. Pläne zu Tragödien werden wach, erste weitgreifende Konzeptionen, Faust und Paracelsus regen an, die Bedeutung Shakespeares, „dieses größten aller Dichter"[5]), wird empfunden. „Die Welt der Leidenschaft erschloß sich vor mir mit ihren furchtbaren Gebieten, und damit war die Idylle der Unschuld verlorengegangen[6])." Der Ehrgeiz regte sich, die Phantasie möchte nach den Sternen greifen. Es ist Hermann Linggs Sturm- und Drangzeit.

Eine Wanderung nach Italien unterstützt die erwachende Dichtersehnsucht. Er lernt das Mädchen kennen, das die große und einmalige Leidenschaft seines Lebens wird, Seraphine Lang, ein schlichtes Naturkind aus den Allgäuer Bergen.

So fügte sich alles zu einer ungestümen, kaum gebändigten Gefühlswelt zusammen, in die das wissenschaftliche Studium nicht hineinpaßte. „Ein Sonnenstrahl über einer Blume, der Flug einer Taube, glänzendes Abendgewölk und ein Stern, der durch die Zweige eines Baumes schimmerte, entrissen ihn der Wirklichkeit und den Anforderungen, die sie an ihn stellte. Er vergaß alles um sich her, und war er dann nach Hause auf sein Zimmer gekommen, so schrieb er Strophen, Dialoge, Phantasiebriefe[7])." Die Seligkeit der Phantasie und des Gefühls geriet in herben Konflikt mit dem

---

[3]) LR, S. 27.
[4]) ebd.
[5]) LR, S. 34.
[6]) ebd.
[7]) Autobiographische Stelle in der Novelle »Poet u. Sängerin« (Sammlg. „Furchen", 1889), S. 345. (Von Port zit. S. 61.)

Leben. Die Eltern ermahnen ihn, er solle an sein Brotstudium denken. Seine Liebe muß er geheimhalten, sie setzt ihn in Widerstreit mit dem Gedanken an sein geliebtes Zuhause. Doch ist sie sein einziger Trost. Der Zwiespalt mit der Außenwelt wächst. Er klagt darüber, daß er nicht ins Leben passe[8]). Es entwickelt sich in ihm immer mehr eine ängstliche Scheu im Verkehr mit den Menschen. Aus einer Tagebuchstelle klingt „krankhaftes und unheimliches Mißtrauen“[9]); er schreibt sie zwanzigjährig, von einer Reise nach Württemberg zurückgekehrt, wo er vergeblich versucht hatte, seine Gedichte bei Cotta anzubringen: „Feindlich bin ich durch Feinde gezogen. Wenige haben mich geahnt, wenige haben mich angezogen, niemand hat mich verstanden.“ Und dann folgt der Satz, der wie eine Klage über das ihm auferlegte Schicksal klingt: „Ich habe gelernt, aber nicht gelebt.“ Was auch weiterhin sein Leben und Dichten gefährden soll, das Kämpfen seiner bedeutend veranlagten, aber zu zarten Seele mit den Erscheinungen der äußeren Welt und das Unterliegen in diesem Kampfe, das beginnt bereits jetzt deutlich gefühlt zu werden. Er fürchtet die Menschen, ihre „Arglist“ und „dünne Scheinwelt“.

Um so mehr lassen Gefühlsreichtum und Erlebnistiefe das stolze Bewußtsein der eigenen Größe und den Wunsch nach Geltung aufkommen. Das zu Schaffende konnte aber nur der geheimsten persönlichen Welt entspringen und nicht in praktisch zugreifender Auseinandersetzung mit der Außenwelt entstehen und so zu ihrer Gestaltung führen. Lingg schrak vor der Realität zurück. Noch machte sich das nur von ungefähr bemerkbar, denn bisher war das praktische Leben zu wenig an ihn herangetreten, und immer noch lebte in ihm die heimatliche Einheitswelt der Kindheit fort wie ein mit der drohenden Wirklichkeit versöhnendes Zauberreich. Beengte ihn das wissenschaftliche Lernen, scheute er vor den fremden Menschen seiner Umgebung zurück, so war noch immer eine Fluchtmöglichkeit des Herzens da. „Die Tage des Sommers sind so herrlich blau und sonnig, daß ich immer denken muß, wie schön hoch das Gras steht auf unserem Gute, wie die Reben blühen und die roten Kirschen und grünen Äpfel über die staubige Landstraße und vor Euren zufriedenen Augen hängen und lachen[10]).“ Dort, so fühlte der sehnsüchtige Instinkt, war der Bruch der Welten noch nicht gewesen, dort würde er aufgehoben sein, wenn er wieder heimkehren könnte, es würde wieder der Blick in froher und teilnehmender Beobachtung

---

[8]) Port, S. 62.
[9]) Port, S. 70, ebenso wie die folgenden Zitate.
[10]) Port, S. 62.

auf den umgebenden Dingen ruhen und diese unmittelbar in die Seele zurückströmen. Er denkt „mit Schmerz und Scham“[11]) daran, daß es noch lange dauern würde, bis er in Natur und Heimat wieder Heilung fände und er dem Vater mit einem Abschlußexamen Freude machen könne.

Doch sollte es dazu nie kommen. Im Jahre 1841 schon starb der Vater, und damit schwand die Welt der Kindheit für immer aus der Realität und wurde zu einem Gedankengut, an dem Lingg wie an einem verlorenen Paradiese hing.

Das Landgut wurde verpachtet, die Mutter siedelte nach München über. Trauer um den Vater zerriß Lingg fast das Herz. Wieder war es der Schmerz, den er so grenzenlos tief erlebte, und den er in einzigartig echte Worte zu fassen imstande war:

„Lindau, 29. July 1841. Nachts 10 Uhr.

Es verschied seine edle, große Seele hier, wo ich das schreibe, und mir war nicht gegönnt, den letzten fliehenden Hauch mit meinen Küssen aufzufangen... Jetzt aber modert in der kalten Erde seine Leiche, noch die wärmste, lebensnächste unter allen, die draußen sind. O mein guter, guter Vater! Was hat er von mir erlebt — die Freude, ein Kind, ein erstgebornes, zu schaukeln und lallen zu hören, und dann Sorge, Verdruß, Kummer. Und jetzt ist Alles aus. Dies ganze, schöne, herrliche Leben mit seinen heitern, unschuldigen Jugendplänen, mit seinen Himmelswonnen, mit seinen göttlichen Gefühlen und Gedanken, mit seinen kräftigen Thaten und belebenden Worten — hin, weg, verhaucht, entflogen. Und in unsrer Erinnerung sollte er leben. O welch ein Leben! Ja, wir hängen an deinem Bilde, wir tragen noch den Ton deiner Liebe in der Brust, alles andere ist schaal, nichtsnutzig und verhunzt. Ich wüßte auch nichts, nichts, was mir diese Lücke ausfüllen könnte. So sehr kenne ich schon die bisher entdeckten Lebensfreuden, daß ich wie ein Kind nur in der Heimat noch mein Letztes und Höchstes hatte. Ach, dies ist hin: Oft ist der Schmerz tief und unleserlich, und dann kann ich nicht weinen....

3. August. Was sind wir denn, daß wir klagen! In uns selbst nicht Trutz, Ballast genug findend, damit den Himmel erstürmen zu können. Auch der Thränen heiligste Quelle kann versiegen, und bei der Lebenslust geht die Titanenklage betteln.

5. August... Der Tag war herrlich, die Natur entzückend, aber, wenn ich daran denke, wie er sich ihrer freuen würde und nicht mehr freuen kann, dann wünschte ich mich tausend Meilen weit weg und fühle, daß ein wunder Fleck in mir wieder aufbrechen wird, wenn ich auch nach Jahren meine Heimat wiedersehe.

Den Tod kann ich nicht begreifen....

9. August. Wir füllen wie die Wilden die Lücken unsrer Gefallenen mit Sand aus. Und so werden wir überlistet, da wir den ewigen Abschied nur als einen zeitlichen betrachten können und unbewußt immer ein Wiedersehensziel festsetzen, so rücken wir immer weiter hinein und hinaus aus

[11]) ebd.

dem Schmerz und werden müde und gleichgültig, dann entsteht nach und nach die Vergessenheit, der eigentliche Tod, die eigentliche Trennung....

Leider wiegt sich die Liebe in Gewohnheit und Gleichgültigkeit durch zärtlichen Besitz und kann nicht glauben, daß ihr genommen werden kann, was sie so heiß für sich nimmt. Und hier ist auch dieser höchste Affect in seiner Endlichkeit befangen.... Wir hätten es ahnen sollen, daß unseres Vaters Leben, wenn es nicht mehr heiter, auch nicht mehr sein gehöre.... Das aber schmerzt mich am meisten, daß er nie mehr sich freuen kann, wenn mir etwas Großes, Gutes und Freudiges gelingt."....[12])

Mit dem Tode des Vaters und dem Aufgeben der Heimat endete ein Abschnitt im Leben Hermann Linggs. Das Leben machte die harte Realität des Daseins fühlbar und verlangte männliches Handeln. „Es galt nun, manches Versäumte nachzuholen und mit allem Eifer das sogenannte Fachstudium zu betreiben. Nebenbei wurde mir die Philosophie Trösterin[13])." Durch Hegel lernte er „die Dinge in einem höheren Zusammenhang auffassen, dem Rätsel der Welt kühner ins Auge schauen und über den Materialismus meines Berufes, der oft gar zu abstoßend wirkte, mich erheben"[14]). Bei seiner Innerlichkeit fesselte ihn mehr die Geschichte der Medizin und die Seelenheilkunde als die „materielle" Therapie seines Berufs. Er wäre gern Facharzt geworden, die Umstände aber nötigten ihn, Militärarzt zu werden. Dafür war Lingg nun gar nicht der Mann.

Die trockene, dem Ästhetischen ferne, wenig abwechslungsreiche Beschäftigung beim Militär in Augsburg förderte die Loslösung der Innenwelt vom Alltäglich-Beruflichen. Er geriet mit seiner Umgebung in Konflikt und half sich damit, eine Trennwand zwischen Realität und geistigem Leben aufzurichten. Alle Sympathie gehörte diesem. Die Wirklichkeit konnte nicht nährend und befruchtend die Phantasie bestimmen. Die Phantasie war vielmehr Mittel, der nüchternen Umgebung zu entkommen. Die Schwierigkeiten dem Leben gegenüber empfand er schmerzlich; als die Verwandten auf die „weltmännische Gewandtheit" seines Bruders Heinrich stolz waren, ergriff ihn eine wilde Eifersucht[15]). Gram und Leid wurden erneuert durch den Tod der Mutter.

Um dein so ernstes Angesicht
Wie Glorie schien das bleiche Licht
Der schwarzumflorten Trauerkerzen.
Wie schön du warst, wie trüb der Tag!
Des Frühlings erste Blume lag
Auf deinem stillgewordnen Herzen.[16])
. . . . . .

[12]) Diese Stellen finden sich abgedruckt bei Port, S. 79 ff.
[13]) LR, S. 37 f.
[14]) LR, S. 38.
[15]) Port, S. 103.
[16]) Gedichte, 1854, S. 46.

Mit dir starb alles. Eine Düstre
Des Todes liegt auf mir, sprich, wo,
Die ich geliebt, wo bist du? Flüstre
Mir zu, wohin dein Geist entfloh![17])

Wiederum wird der Schmerz des Vergehens mit einer unerhörten Intensität erlebt. Fast jeder Ton erklingt echt, mit unmittelbarer Empfindung. Linggs Seele ist für alles Leid und besonders für das, was mit dem Verlust der Kindheit zusammenhängt, in erhöhtem Maße empfänglich. Die Spannung, in der sich sein reizbares Innere dem realen Leben gegenüber befindet, läßt diesen Verlust besonders fühlen und steigert die schmerzliche Grundstimmung. Dazu kommt das Ahnen, daß er zur höchsten schöpferischen Leistung eben infolge mangelnder Vitalkraft nicht befähigt sei[18]). Die leidvolle Empfindungslyrik ist somit für Lingg die natürlichste dichterische Äußerung. Das am Leben Leiden erreicht den lebensvollsten Ausdruck. Diese Zartheit und Wehmut des Gefühls haben es bewirkt, daß Hermann Lingg gerade als Lyriker sein Schönstes gab.

Das Hängen an der Einheitswelt der Kindheit und das Leid über ihre Vergänglichkeit sowie die Spannung mit dem realen Leben schlugen das schmerzhafte Grundmotiv an. Die ganze Erlebnisrichtung wurde bei einer solchen Veranlagung in die Vergangenheit gewiesen. Die Phantasie, die sich von der Umwelt löste, entrann in das Früher. Da nun Lingg in einer Zeit lebte, in der die Geschichte eine so große Bedeutung gewonnen hatte, und die Münchener Atmosphäre einatmete, in der Klassik und Romantik so mächtig nachwirkten, war es natürlich, daß die sich vom Alltag abwendende, gern ins Vergangene schweifende Phantasie sich mit antiken und historischen Stoffen beschäftigte. Solange die Erlebniswelt der Heimat und ersten Universitätszeit einen gewissen Realismus und die Einheit von Fühlen und Wollen begünstigt hatte, war das geschichtliche Denken für Lingg nicht beherrschend gewesen. Mit der mehr und mehr von ihm vollzogenen Trennung von Berufswelt und Phantasiewelt aber gewann es zunehmende Wichtigkeit. Nun brauchte er dieses Feld als geistige Zuflucht, nachdem das behütete Reich der Kindheit mit dem Tode der Mutter endgültig vergangen war und ihn die Gegenwart kalt und drohend umgab. Was an Lingg Gefühl war, trauerte weiter um den Verlust des Vergangenen, was an ihm dichterisches und geistiges Wollen war, suchte das Große in der Vergangenheit auf, um es zu gestalten. Wichtige Anregung gab eine zweite Italienreise.

---

[17]) Port, S. 111 (später gestrichene Strophe des Gedichtes »Geistersehen«, Ged., 1864, S. 78).

[18]) Vgl. die späteren »Stanzen«, Ged., 1854, S. 89 f.

War für Goethe das Nacherleben der antiken Kultur ein Mittel gewesen, die Gegenwart tiefer und lebendiger zu gestalten, gab Lingg die Gegenwart zugunsten des vergangenen Lebens auf. Kunstwerke und Ruinen riefen in ihm „Erinnerungen“[19]) an versunkene Schönheit wach; vielleicht dürfen wir eine psychologische Parallele ziehen und sagen: Erinnerungen an die entschwundene Welt der Kindheit. Die Antike war für Lingg die „Jugend“[20]) der Menschheit, in der alles heiter, glücklich und prächtig gewesen, sie ist die Idylle des Früher, wie sie bei unkräftigen Naturen als Sehnsuchtsmotiv auftritt[21]). Diese Jugend kommt wie die eigene Kindheitswelt nimmer wieder, sie ist Gegenstand der Trauer und Wehmut, sie erscheint wie eine in weiter Ferne liegende goldene Zeit.

Mit Freude weilt mein Blick auf eurem Bilde,
Uralte Felder, heilige Gefilde,
Gebiet der alten Welt!
Da blühten noch auf Erden Paradiese,
Da spielten noch auf blumengoldner Wiese
Die Himmlischen, den Menschen beigesellt.[22])

---

[19]) Vgl. LR, S. 62 und Port, S. 125.

[20]) Vgl. »Pompeji«, 1854. Darin die Strophe:

Eine andre Menschheit baute
Dieser Tempel heitern Raum,
Und nur fremd sieht die ergraute
Ihrer Jugend fernen Traum.

[21]) Vielleicht könnte man bei diesen Empfindungen des Dichters auch an Einflüsse Hölderlins denken, den Lingg sehr liebte, und über den er in der LR. S. 40 folgendes schreibt: „Mein Weg führte mich über Tübingen. Da war gerade zwei Tage vorher Hölderlin gestorben, ich stand an dem frisch aufgeworfenen Hügel des Dichters, der mich damals vor allen anderen anzog. Noch während des Studiums für das Examen mit meinem obenerwähnten Freunde hatte ich oft über Hölderlin mit einem Enthusiasmus gesprochen, den dieser in vollem Maße teilte. Exemplare von Hölderlins Gedichten waren damals sehr selten, ich hatte eines bei einem Antiquar erworben und zeigte es triumphierend meinem Freunde, und siehe da, er erkannte es als dasselbe, das er vor längerer Zeit in höchster Not an den Antiquar hatte ablassen müssen. Daß ich es ihm zurückgab, versteht sich, und nicht lange stand es an, so veranstaltete die Cottasche Buchhandlung eine neue Auflage der gesamten Werke von Hölderlin, eine wertvolle, ja notwendige Bereicherung der deutschen Literatur.“ Beziehungen von Linggs Lyrik zu Hölderlin untersucht im einzelnen Arnulf Sonntag (Hermann Lingg als Lyriker, München 1908, S. 24 ff.). — Im Sinne dieser Klage um vergangene Schönheit ist Lingg „Romantiker“. Es ist eben für seine Stellung typisch, daß man ihn ebensogut einen Spätklassizisten wie einen Nachromantiker nennen kann.

[22]) »Cyklopen-Mauern«, 1. Strophe. Ged. II, 1868. Vgl. auch »Mondaufgang«, 1854, S. 66, u. »Lied im Süden«, S. 77.

Von der glücklichen Einfachheit, der Kraft und Farbigkeit des Damals sind nur Erinnerungen und wenige Überreste geblieben. Die Trümmer sind Symbole der Vergänglichkeit. Das Zerstörte ist Abbild eigenen vergeblichen Sehnens und Hoffens in einer nüchternen und kalten Welt. Das Früher ist für Lingg nur Zufluchtswelt, nur Schwärmerei, es verbindet ihn nicht eine große kraftvolle Liebe mit dem Bereich der Vergangenheit; denn, und hier enthüllt sich Widerspruch von Leben und Dichtung besonders klar, der Glaube an die Wünschbarkeit dieser vergangenen Welt ist gar nicht vorhanden, die schwache, moderne Psyche in Lingg widersetzt sich dieser Welt, sobald sie Realität werden wollte: „Überall da, wo die vergangene Zeit mit einem Bild ihrer einstigen Kultur uns unmittelbar nahetritt, so in alten Tempeln, Grabstätten usw., da umwirkt sie uns mit allen Schauern ihrer furchtbaren Wildheit, der Härte, der roheren Sitte und Grausamkeit. Wie würden wir uns entsetzen, wenn sie wieder in Wirklichkeit vor uns träte mit ihren schauerlichen Menschenopfern, wie sie gepflogen wurden an den Schwellen dieser Tempel[23]), mit ihren Foltern, Hinschlachtungen und Massenmorden! Welch ein Heil brachte doch da das Christentum, indem es den Gekreuzigten zum Gott erhob und die ewigseligen, in olympischer Ruhe verharrenden Götter des Heidentums stürzte[24])."

Dieser klaffende Widerspruch ist Erklärung dafür, daß alles Heroische und Gewaltige, wo es Lingg aus der Geschichte in Gedichten und im Drama schildert, letztlich unwahr bleibt, und dafür, daß so oft späterhin das Humanisierend-Edelmütige sich dicht neben dem Düster-Gewaltigen findet. Antike und Geschichte regen Lingg nicht so sehr an sich zur Bewunderung an, sondern sind vor allem äußerer Anhalt für eine das tatsächliche Leben meidende Phantasie.

3.

Historische Lyrik

Bisher hatte Lingg seine Gefühle ohne das Medium der Geschichte ausgedrückt. So war aus frischer Naturbeobachtung ein anschaulich balladeskes Gedicht wie »Winternacht«[1]) entstanden, das in saftigen Farben malt und naive Freude am Schaurigen verrät. Nun tritt für

---

[23]) Pästum.
[24]) LR S. 58 f.
[1]) Von Port in urspr. Fass. mitgeteilt (S. 98 f.) 2. Fass. u. d. Titel »Die Krähen« in Ged. 1854.

Lyrik und Ballade die Mittlerschaft der Geschichte ein. Lingg prägt die für ihn charakteristische „historische Lyrik".

Diese Art der Dichtung, die Lingg in seiner Zeit berühmt machte, läßt am besten sein Verhältnis zur Geschichte und zur Vergangenheit überhaupt erkennen und wirft zugleich ein Licht auf das Wesen der späteren Dramen. Sie muß daher in ihrer Eigentümlichkeit näher betrachtet werden.

In der historischen Lyrik ist zwischen „Vergänglichkeitsdichtung" und „Vergangenheitsdichtung" zu unterscheiden. Die erstere ist gefühlsverhaftet und wiederholt in neuen Formen den Schmerz über Vergänglichkeit. Die letztere, die mehr willensmäßig bestimmt ist, bedeutet ein völliges Aufgehen in der Vergangenheit, in die sich Linggs Kraftsehnsucht flüchtet. In diesem Bezirk kommen eigenartige Schöpfungen dann zustande, wenn sich Linggs wirkliches schwaches Lebensgefühl mit einem willensmäßigen Hinwenden zum Kraftvoll-Großen und Ungeheuren verbündet. Das Unkräftige in ihm sucht seinen Gegensatz in frühester Zeit, im weitesten Raum, im gewaltigsten Bild. Aus der Verbindung von gefühlsmäßiger Schwäche und gewollter Kraft entsteht häufig ein Effekt des Grausigen, Schaurigen oder Düsteren. Dieser Stimmung begegnen wir schon im Gedicht »Winternacht«, doch ist dies noch einheitlich aus unmittelbarem Naturgefühl hervorgewachsen. — In der Vergangenheitsdichtung ist zwischen kosmischen und historischen Visionen zu unterscheiden.

Der Schmerz über die Vergänglichkeit einer schöneren Welt wird aus der Wirklichkeit, von der sich Lingg abgekehrt hat, in die neue „Wirklichkeit" der Geschichte übernommen. Das Dichten im Anschauen von Ruinen ist typisch für Lingg[2]). In Pompeji ergreift ihn, wie über dem „Grab des lachenden, üppigsten Lebens" sich unbekümmert das neue Leben geltend macht! „Schmetterlinge wiegen sich über den Blumen der lautlosen Gärten, und die Eidechse schlüpft über den Mosaik, den einst der Fuß einer Römerin betreten hatte[3])." Der Ton liegt auf dem „Einst". Wehmütige Reflexionen werden vom Heute in das Damals getragen. Gegenwart und Vergangenheit berühren sich. Das Naturerlebnis geht mit dem Geschichtserlebnis zusammen[4]). Wir finden keine Auseinandersetzungen, sondern nur

[2]) Vgl. »Campagna Roms«. Der Anblick der Trümmer wird als „erhaben" und „düster" bezeichnet, zwei Eigenschaftsworte, deren Zusammenklang die Stimmung der historischen Lyrik Linggs überhaupt trifft. Ged. I, 1864, S. 214.

[3]) Port, S. 117.

[4]) Vgl. »Lied im Süden«: „Sonnenuntergang! Lautlos ruhen Säulengang und verlassene Marmorbäder . ." (Ged. 1854, S. 77). — »Pompeji« (S. 75). »Pästum« (S. 79). — »Capri« (S. 81).

Träumen, Sinnen und Schauen aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Aus vergangenem Leben und Zeugnissen der Vergänglichkeit, aus den Gesichten des Werdens und Vergehens, der Blüte und des Verfalls blicken die ewigen Rätsel des Daseins, werden Fragen laut nach dem Woher und Wohin. Ein Beispiel für das ahnende Verknüpfen der Zeiten ist das einst berühmt gewordene Gedicht »An meine pompejanische Lampe«[5]), das zugleich charakteristische Schönheiten und Schwächen enthüllt.

1. Werd' ich von dir mich müssen scheiden,
Trauliche Leuchte, holdes Licht?
Wie mild dein Glanz in meine Leiden
Versöhnung bringt und ruhig spricht:
Verzage nicht!

2. Ich will mit frischem Öl dich netzen:
Es quillt ein Schlummer aus dem Mohn;
Was könnte mir dein Licht ersetzen?
Es leuchtet mir zum Helikon
Aus dunklem Ton.

3. Wenn heim der Wandrer vom Vesuve
Dich, Totenlampe, mitgebracht,
So war's zum freundlichen Berufe,
Daß du ihm leuchtest, neuentfacht
In stiller Nacht!

4. Gedenkst du auch noch deines Hauses?
Aus einer Marmorlarve sprang
Ein Brunnen fröhlichen Gebrauses,
Und rauschte schöne Nächte lang
Im Säulengang.

5. Erinnerst du dich noch des Alten,
Vor Rollen in dem Schlafgemach,
Der sorglich dich emporgehalten,
Die Siegel auf dem Brief erbrach
Und griechisch sprach?

6. Bei Schatten, Freundin meiner Muße,
Verschliefst du ein Jahrtausend, taub
Dem Licht und seinem holden Gruße.
Im Grabmal bei der Flamme Raub,
In Schutt und Staub?

7. Nun horchst du wieder Menschenträumen,
Der Nachtluft stillem Atemzug,
Es kommt zu dir aus Blütebäumen
Die Motte, die zu dir im Flug
Begierde trug.

8. Doch ach, anstatt zu fernen Liedern,
Scheinst du vielleicht bald meiner Gruft,

[5]) Ged. I, 1864, S. 216.

Den kalten Gruß mußt du erwidern
Der Leichenkerze, statt dem Duft
Der Frühlingsluft.

9. Die Seele, der dein Licht jetzt funkelt,
Tauscht, kleine Leuchte, dann mit dir,
Und wandelt unten, tief umdunkelt,
Indes du oben leuchtest hier
Und zeugst von ihr.

10. Kommt dann ein Schmetterling geflogen,
Fragst du, wo ist der Freund denn jetzt,
Mit dem ich oft Gespräch gepflogen,
Der spät sich noch zu mir gesetzt
Und mich genetzt?

11. Nein, wache nur ob einem Schlummer,
Der Tagesmühen unterbricht,
In Traum versinke Gram und Kummer —
Du traute Leuchte, holdes Licht,
Erlisch noch nicht!

Das Gedicht verdankt der Italienreise die Anregung und ist typisch für die Art des Erlebens. An ein Erinnerungsstück aus alter Zeit knüpfen sich die Gedanken. Das Schmerzempfinden gibt den Grundton. Seit dem Verlust der Heimat ist das Thema „Vergänglichkeit" geblieben. Neu ist nur, daß jetzt das Geschichtliche zum Anhaltspunkt für dieses Thema wird. Bezeichnend erscheint die Verteilung von Licht und Schatten. Gegenwart enthält Leiden, Mühen, Gram und Kummer. Das freundliche Licht der Lampe kommt aus alter Vergangenheit; es bringt Versöhnung und regt die Phantasie zum Schaffen an; von reizvollen Zeiten weiß die Lampe zu erzählen, doch die Menschen von damals sind nicht mehr, nur die „Totenlampe" erhielt sich und wird weiterleuchten, auch wenn vielleicht den Dichter bald das Dunkel des Grabes umschließt. Charakteristisch ist das Gegenüberstellen von Leben und Tod mit einer wehmütigen Lust an diesem Kontrast; charakteristisch das „Gedenkst du" und „Erinnerst du dich?". Die Einheit der Betrachtung wird durch die Person des Dichters, durch die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindende Lampe und die einheitliche Stimmung erreicht[6]).

---

[6]) Die Wahl der Worte gibt fast ein Zuviel elegisch-umhüllter Färbung: Leiden, Schlummer, Mohn, Nacht, Schatten, Grab, Träume, Staub, Gram — scheiden, verzagen, verschlafen, umdunkeln — still, tief, fern, unten, ach — Versöhnung, Glanz, Leuchte — ruhig, mild, hold, traulich, sorglich, freundlich. Fünf Fragesätze unterstützen den elegischen Klang. Stilistisch findet sich manches Störende: in der fünften Strophe ist die Ausdrucksweise „vor Rollen" recht unglücklich, in Strophe sieben stört das doppelte „zu dir", in Strophe acht wird die „Leichenkerze" zum „Duft der Frühlingsluft" in Gegensatz gestellt.

Der Grundton der Elegie ist echt, weil erlebende Natur des Dichters jene Schwingungen hervorruft, weniger echt wirkt die historische Staffage.

Das Beispiel zeigt, daß Italienreise und Geschichtserlebnis nicht geeignet waren, Linggs Wesen, soweit es das Gefühl anging, mit neuen Gehalten zu durchdringen; es fügten sich nur neue Bilder in eine schon vorher festliegende Seelenstimmung. Wie der Tod der Mutter (Frühjahr 1847) als letztes Ereignis im Abbröckeln der Heimatwelt Trauer um Vergangenes und Vergängliches erneuert hatte, beherrschte dieses Gefühl auch die im Herbst desselben Jahres erfolgende Reise. Die untergegangene Welt Pompejis war dieser dem Vergangenen nachhängenden Stimmung ganz willkommen. Die Überreste des Altertums wirkten nicht mehr mit der spontanen Kraft eines ersten Erlebnisses; die vorangegangene Klassik hatte auf die Menschen des 19. Jahrhunderts eine solche „Vorbelastung" ausgeübt, daß das Erleben für die Italienfahrer nach Goethe kein unbefangenes mehr, sondern ein Bildungserlebnis war, von dem keine Überraschungen zu erwarten waren. So wäre die Wirkung für Lingg etwa wie die auf einen schöngeistigen Museumsbesucher gewesen, hätte er nicht eine ganz bestimmte Seelenverfassung mitgebracht, die an die Reste einer vergangenen Welt ihre Trauer hängte und rückblickend aus gespannter Wirklichkeit um die Vergangenheit ihre Phantasie spielen ließ. Das Italienerlebnis war für Lingg nicht umwälzend und tief, sondern stellte lediglich eine der seelischen Situation willkommene Bühne. Lingg war wie so viele der klassizistischen Nachfahren infolge seiner Veranlagung und der „Vorbelastung" dieses Kulturbodens nicht fähig, elementar und voll zu erleben. Er kam als ein „später" Mensch auf diesen Boden. Nicht mehr kräftige Gehalte des Damals wurden ihm für das Heute kraftgebend vermittelt, sondern er spürte vor allem die Tatsache, daß es Ruinen waren, daß es eine ‚ausgegrabene' Welt war. Nicht mit ganzer und kräftiger Aufnahmebereitschaft (wie Goethe) öffnete sich Lingg den Eindrücken, sondern er trug die eigene Psyche in die Erscheinungen. Nicht die Helle der antiken Kultur gestaltete den Beschauer, sondern der Beschauer umhüllte die Helle mit seinem eigenen Dämmerungsgefühl. Harmonierte Goethes vorwärtsgewandte, jugendfrische Renaissance-Natur mit dem Erdensinn und der ungebrochenen Kraft der alten Welt, so befand sich Linggs problematische Natur durchaus im Widerspruch zu ihr. Für ihn ist die vergangene Kulturblüte nicht befruchtende Kraftspenderin, er sieht das Vergehen und Verändern, den Wandel und Wechsel, er träumt die Ferne, er fühlt ihren Reiz, doch darüber hin weht die Luft des Verfalls, dem auch das Gegenwärtige bald erliegen wird.

Im Gletschereis wird kein Atom verwesen,
Im dürren Sand bleibt unversehrt die Leiche;
Der rauhe Stein bleibt ewig sich der gleiche,
Und nur die Blüte wird vom Tod gelesen.

Ein Griechenland ist flücht'ger Traum gewesen,
Zum schönsten Glauben sprach die Zeit: Erbleiche!
Doch wandellos aus Trümmern größrer Reiche
Starrt jene Mumienherrschaft der Sinesen.

Ein Nachen schwankt, wo Flotten einst gelandet;
Sein Bett vergißt der Strom, die Spur vom Zuge
Der früh'sten Völkerheere liegt versandet.

Nur Wind und Wolken stets im alten Fluge
Ziehn hin und her, und Flut und Ebbe brandet,
Und nur der Wechsel kommt nicht aus der Fuge[7]).

Wir haben damit erst die eine Seite von Linggs Art, Vergangenheit in der Geschichte zu erleben, erfaßt: die gefühlsverhaftete. Sie setzt die Linie fort, die von Linggs früher subjektiver Lyrik ausging, in der Lebensleid und Vergänglichkeit am tiefsten gefühlt wurden. Das Elegische war seine eigentliche Erlebnisart. Hier gelang ihm das Beste.

Gerade Linggs Leiden aber hatte die Spaltung seiner Innenwelt erzeugt und zur Flucht in die Geschichte geführt. Neben dem schmerzhaften Lebensgefühl wirkte ein gewaltiger Drang in ihm, das Große und Erhabene auszudrücken. Die in Bereichen der Vergangenheit weilende Phantasie sollte ein Ideal der Größe finden, welches das Leben nicht erfüllte. So besteht eine ungeheure Spannung zwischen dem zarten, schon das humane Leben kaum ertragenden Gefühl und dem äußerst männlichen, ins Große ausgreifenden Wollen. Diese Uneinheitlichkeit der seelischen Anlage war Ursache, daß sich Lingg zeit seines Lebens unglücklich fühlte; das Mißverhältnis von Wollen und Können, der Zwiespalt zwischen der eigenen Lebensschwäche und dem übersteigerten Willen zur Größe ließ ihn quälend wissen, daß ihm höchstes dichterisches Gelingen versagt bleiben würde:

Nie zu rasten, nie zu ruhn
Und doch nie ins volle Leben
Einen festen Schritt zu tun;
Zu erglühen im Bestreben,
Zu erliegen im Versuch,
Weh dir, Herz, das ist dein Fluch[8]).

Diese tragische Spannung im eigenen Innern erklärt die bange Schicksalsschwere, das häufige Beieinander von Größe und Nieder-

[7]) »Loose der Dauer« Ged. I, 1871, S. 265.
[8]) »Stanzen«, 1854, S. 89 f. — In Ged. 1864 u. d. Titel »Stiller Schmerz«, S. 148 f.

gangsgefühl in vielen Dichtungen. Der feste Schritt ins volle Leben war nicht möglich. Um so leidenschaftlicher sucht die Phantasie Fülle und Größe in Bildern der Vergangenheit zu gestalten. Je heftiger die gegensätzliche Spannung, desto übersteigerter die visionäre Kraft-Vorstellung. Über das untergründige Todesgefühl baut der Lebens w i l l e das Heroische.

War es eine Eigentümlichkeit der lebenshingewandten Dichtercharaktere des mittleren 19. Jahrhunderts, den nächsten Alltag mit seinen kleinen Zügen und die Menschen ihrer Umgebung zum Vorbild der Dichtung zu wählen[9]), so verfällt Lingg infolge der Unfähigkeit unmittelbaren Erlebens und Gestaltens ins Gegenteil. Die Gespaltenheit seiner Natur führt ihn in fernste Zeiten und läßt ihn voll Unruhe weiteste Räume durchmessen, um dort die ewigen kosmischen Gesetze und ihren Sinn zu finden. Im Weltall, im Ablauf der Zeiten sucht er die Lösung des Lebensrätsels, die seinem Leiden Trost und seiner Sehnsucht Frieden geben soll. Im weltweiten Bezirk, im Erspüren aller Zeiten hofft er Erkenntnis und damit Auflösung der Disharmonie zu finden, in der sein Wesen zwischen den Polen der Schwäche und willensmäßigem Übersichhinauswollen befangen ist. Der eigene spannungsgeladene Lebenszwiespalt mit seinem tragischen Grundgefühl macht ihn aufgeschlossen für das Schicksalswalten und bringt ihn allem Gegensätzlichen im Weltgeschehen besonders nahe.

Werfen wir einen Blick auf diese andere Seite des Vergangenheitserlebens, die wir im Unterschied zur Vergänglichkeitsdichtung v i s i o n ä r e V e r g a n g e n h e i t s d i c h t u n g nennen können.

Ein Beispiel für Linggs historische Lyrik vor der zweiten Italienreise ist das Gedicht »Der schwarze Tod«[10]). In der Lust am Düster-Schauerlichen ähnelt es der »Winternacht«[11]), auch findet sich der knapp fassende Balladenstil wieder. (Ich zitiere das Gedicht teilweise.)

Erzittre Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest,
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.

Ich komme von Ägyptenland
In roten Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

[9]) Etwa Keller, Raabe, Freytag, Fontane, Reuter.
[10]) Ged. 1854, S. 33.
[11]) s. o. S. 32, Anm. 1.

Tal ein und aus, bergauf und ab,
Ich mäh' zur öden Heide
Die Welt mit meinem Wanderstab,
Ich setz' vor jedes Haus ein Grab
Und eine Trauerweide.

. . . . . .

Dem Kaufmann trägt man mich ins Haus
Zugleich mit seiner Ware;
Er freut sich hoch, er lacht beim Schmaus,
Ich steig' aus seinem Schatz heraus
Und streck' ihn auf die Bahre.

Mir ist auf hohem Felsvorsprung
Kein Schloß zu hoch, ich komme;
Mir ist kein junges Blut zu jung,
Kein Leib ist mir gesund genung,
Mir ist kein Herz zu fromme.

. . . . . .

Im Osten starb der große Chan,
Auf Indiens Zimmet-Inseln
Starb Negerfürst und Muselmann,
Man hört auch nachts in Ispahan
Beim Aas die Hunde winseln.

Byzanz war eine schöne Stadt
Und blühend lag Venedig,
Nun liegt das Volk wie welkes Blatt,
Und wer das Laub zu sammeln hat,
Wird auch der Mühe ledig.

An Nordlands letztem Felsenriff,
In einem kleinen Hafen
Warf ich ein ausgestorbnes Schiff,
Und alles was mein Hauch ergriff,
Das mußte schlafen, schlafen.

Sie liegen in der Stadt umher,
Ob Tag und Monde schwinden;
Es zählt kein Mensch die Stunden mehr,
Nach Jahren wird man öd' und leer
Die Stadt der Toten finden.

Dies frühe Beispiel der historischen Lyrik beweist, wie anschaulich und einfach Lingg seinen Stoff zu einer Zeit vortragen konnte, in der die Gespaltenheit seines Innern noch nicht so groß war wie in Augsburg und nach dem Tode der Mutter. Charakteristisch aber ist bereits die Wahl des düster-gewaltigen Themas und die geographische Reichweite des Gedichts. Psychologisch bezeichnend für Linggs Wesensart ist auch hier schon, daß sie sich dem düsteren Stoff verwandt fühlte, daß aber im Gegensatz zu dem sich darin ausdrückenden Todesgefühl die Phantasie nach besonders grausigen Wendungen suchte.

Nicht elegisch (wie in »An meine pompejanische Lampe«), sondern grell ist hier der Gegensatz von blühendem Leben und auslöschendem Tod aufgefaßt, man merkt die Freude am effektvollen Kontrast im Gegeneinandersetzen von Orient und „Nordland" und die Lust an bestimmten Ausdrücken, die einen starken, sinnfälligen Reiz vermitteln[12]). Wir haben hier nicht den Lingg, der mit Hilfe der Geschichte sein Leid ausdrückt, sondern den Lingg, der einen grausigen Vorwurf der Vergangenheit als Stimulans benutzt.

Diese Eigenart gerät ins Überhitzte und Morbide in dem gleichfalls frühen, auf seine Weise großartigen, sinnlich und erregt empfundenen Gedicht »Die Tanzwut«[13]). Um einen unmittelbaren Eindruck dieses Typus zu geben, zitiere ich das Gedicht vollständig:

Bald nach des schwarzen Todes Zeiten
Geschah's, daß eine wilde Lust
Zu Tanz und Spiel und Üppigkeiten
Durchzuckte vieler Menschen Brust.
Es kam ein Not- und Hungerjahr,
In Lüften starb der Vögel Schar.

Bald sah man Volk, das durch die Städte
Am hellen Tag im Jubel zog
Und fragte, wo man Geiger hätte,
Und tanzend durch die Straßen flog;
Schalmei und Flötenspiel ertönten
Im Kirchhof und im Kirchengang,
Die Toten in den Grüften stöhnten:
Erweckt uns schon Posaunenklang? —
Der Bettler ließ sein Lagerstroh,
Vom Kloster kamen Mönch und Nonne,
Vom Krankenbett der Sieche floh,
Der Säufer von der vollen Tonne,
Und alle sangen: „Frisch und froh
Macht euch an die Sonne!
Mußtet lang im Dunkel liegen,
Demut hegen, Wehmut wiegen;
Aber heute seid ihr Leute!
Seht ihr wo verlassne Bräute?
Seht ihr wo verlorne Kinder?
Nehmt sie mit und schwingt sie so,
So und so,
Immer geschwinder, geschwinder!"
So tanzten Arm' in Arme schmiegend
In bunten Kleidern Paar an Paar,

[12]) Beispielhaft dafür ist die ganze Strophe zwei, oder einzelne Wendungen: „mein Blick ist Fieber", „ich mäh' zur öden Heide", „beim Aas die Hunde winseln", „nun liegt das Volk wie welkes Blatt", (das Morden der Seuche) „ein großes Fest", die Farbgebung schwarz, rot, gelb, die Vorstellung des Gifthauches usw.

[13]) Ged. I, 1864, S. 56 — 2. Fass. Ged. I, 1871, S. 56.

Den kranken Leib in Sehnsucht wiegend,
Voll Anmut, schön und wunderbar.
Das Alter schien sich zu verjüngen,
Die Jugend plötzlich früh gereift,
So sprangen sie mit wilden Sprüngen,
Bis Sock' und Sohle durchgeschleift.
Die von der Wut ergriffnen Leiber,
Ach, wie sie nach dem Wasser schrie'n,
Die Männer und die jungen Weiber,
Man sah sie bitten, weinen, knie'n.
Sie tanzten über Flur und Felder,
Sie sprangen über Stock und Stein,
Sie tanzten in die wilden Wälder
Und in den wilden Rhein hinein[14]).
Vor allen aber war ein Weib
Im seidnen Prachtgewande,
Sie schwang so kühn den holden Leib,
Sie war vom Morgenlande.

Sie schwang und sprang und sang im Schwung:
„Mein Herz ist alt, mein Leib ist jung,
Ich schwang schon über Phrygierhöh'n
In Tänzen die Mänade,
Ich sang schon bei dem Festgetön
Der Cymbeln um die Bundeslade.

Io! wie leckte von heiligen Schalen
Schäumenden Purpur mein Panthergespann,
Sprang ich nicht lieblich in goldnen Sandalen,
Während die Locke von Opferblut rann.
Wollt ihr euch wieder der Sorgen entkleiden,
Müde Geschlechter entfesselt die Lust,
Lebet das fröhliche Leben der Heiden,
Rufet zur Auferstehung die Lust!" —

So sang sie, und führte durch blühende Haine
Ihr tanzend Gefolge zum Meeresgestad',
Sie sahen hinunter — in glänzender Reine
Verlockte die Woge die Trunknen zum Bad,
Sie riefen, die üppigen Leiber enthüllend:
Hier ist ja der Himmel, er neigt sich herab, —
Sie riefen's, die Lüfte mit Jubel erfüllend,
Und stürzten vom Felsen ins brausende Grab.

Wird hier auch mit Schwung und starker Bildhaftigkeit vorgetragen, so sind Themastellung und Art der Darbietung doch wieder charakteristisch. Die Gier nach Kraft und Genuß aus kranker Schwäche heraus, die übersteigerte Lebens- und Lustsehnsucht aus Mangel an gesundem, wirklichem Lebensgenuß wird in lodernden,

[14]) Die erste Fassung (1864) schließt hier mit folgenden Zeilen: „Sie rasten fort und fort gezogen / Und eilten bis ans Meer voll Weh, / Und stürzten in die wilden Wogen, / Die Fische spritzten in die Höh."

üppigen Farben gemalt. Die Verbindung zur Psyche des Dichters ist offenbar. Sein Verfalls- und Schwächegefühl konnte sich vortrefflich dem Willen zu Rausch, Pathos und Gewalt verbünden.

Andere Beispiele früher Lyrik, soweit sie der visionären Vergangenheitsdichtung zugehört, sind »Nomadenzug«[15]) und »Weltumsegler«[16]). In beiden Gedichten macht sich wiederum deutlich Linggs Sehnsucht nach Kraft und Weite geltend. Er will nicht nur früheste Zeiten in ihrer strotzenden Urkraft erfassen, sondern auch weiteste Räume durchschreiten; beide Gedichte haben die große geographische Reichweite. Aber auch hier verschmilzt mit dem Gewaltigen das Todesgefühl. Eine gewisse „schauerliche Erhabenheit" ist oft stimmungsmäßig bezeichnend:

Wir steuern durch den stürmemüden,
Den leuchtenden Friedhof der Wasserwelt,
Den stillen Ozean des Süden,
Kaum, daß ein Hauch die Segel schwellt;
Nur seltene Sterne, das Kreuzbild nur
Hoch, golden und groß im dunklen Azur
Erglänzt im öden Himmelsgezelt.
(»Weltumsegler«)

Die ganze Welt umfängt das Auge. Gern wird der Orient zum Abendland in Gegensatz gestellt:

Nun ruft der Karawanentreiber
Vor Bagdads Toren zum Gebet,
Am Nilstrand schöpfen braune Weiber,
Ein Schatten durch die Wüste weht,
Licht rauschen am Carmel die Zedern des Herrn,
Wenn funkelnd hoch der Morgenstern
Noch über den Tannen der Alpen steht.
(»Weltumsegler«)

Im »Nomadenzug« ist von der Kampfgewalt früher Völkerschaften die Rede, auch hier ist die regionale Weite für die Wirkung wichtig:

Ihr Jäger des Wolfes vom hohen Ural,
Ihr Hirten der Steppe vom Todestal,
Ihr Läufer der Wüste, gefürchtetes Heer,
Ihr Schiffelenker vom Kaspischen Meer,
Erhebet die Lanze, die Lanze des Kriegs,
Entfaltet die Fahne, die Fahne des Siegs!

In beiden Gedichten werden urtümliche Kräfte aufgesucht. Möglichst wuchtend und geballt, bisweilen großartig ist die Sprache. Oft

[15]) Ged. 1854, S. 111.
[16]) ebd., S. 103.

aber wirkt die Ausdrucksweise übertrieben und die stilistische Kraft forciert:

Uns bräunte der Seewind Gesicht und Mut,
Wir schaukeln dahin durch die tosende Flut
Und lachen der brüllenden Todesgefahr.
(»Weltumsegler«)

Das Schaurige wird gern auf die Spitze getrieben:

Wir gehen nicht hinter dem Pflug einher,
Wir pflügen die Länder mit unserm Speer;
Wir kommen wie Geier und Raupenschwarm,
Ein siegreich Volk, ein rächender Arm;
Wir bringen auf rauchendem Städteschutt
Der Freiheit den ewigen Schlachtentribut.

Und wenn wir gesiegt und die Beute erjagt,
Und wenn der Feind die Gefallnen beklagt,
Wir klagen nicht, wir erbauen
Nicht Hügel und Särge den Helden der Schlacht,
Es decke der Schnee, es verhülle die Nacht
Die Leichen mit heiligem Grauen.
(»Nomadenzug«)

Charakteristisch dafür, daß der Kraftquell bei Lingg nur einem sehnenden Wollen entspringt und nicht einer einheitlich-natürlichen Festigkeit, ist die Unruhe in diesen Gedichten. Zum Kraftmotiv kommt das Wandermotiv.

Auch später findet sich bei Lingg der Drang, die ganze Welt zu umfassen. Er entspricht dem sucherischen Verlangen, alle Zeiten der Geschichte zu erspüren. Auf den Höhen des Himalaja möchte er »Weltumschau«[17]) halten:

Dort möcht' ich weilen an des Ganges Bronnen
Auf Himalajas Höh'n und ungeblendet
Schaun, wie den Bergaltären Feuer spendet
Das ewig neugeborne Licht der Sonnen;

Ich schaute, wie zum Tal von Nacht umronnen
Der Bergstrom sich beleuchtet niederwendet,
Wie hier im Fels die Pflanzenwelt verendet
Und blühend dort die Gletscher hält umsponnen.

Wie Blitze hier, dort Wolken niedertauen,
Wie endlos Nebel um die Pole grauen,
Wie um den Gleicher die Vulkane rauchen,

Und wie in stetem Saugen und Verhauchen
Die Lebenskräfte sprudeln und verfließen,
Und Blumen gleich sich öffnen und sich schließen.

[17]) Ged. 1854, S. 126.

Wieder die gewaltige Spannweite und die übersteigerte Sehnsucht! Auch hier ist der Gegensatz von Leben und Tod und die Vergänglichkeit empfunden, aber es wird nicht geklagt, sondern um kosmische Erkenntnis gerungen. Es liegt das Gefühl zugrunde, daß die Macht, alles zu umschauen und die Weltgesetze zu erkennen, Schmerz und Schwäche überwinden müßte. Übersteigertes Sehnen aus Schwäche. Es ist der Wunsch, die menschliche Begrenzung aufzuheben. Hier hat Linggs „Übersichhinauswollen" ganz deutlichen Ausdruck gefunden. Diese Denkwelt mit ihrem in immer größere Bezirke vorstrebenden Verlangen ist das krasse Gegenteil zu der geruhig im Nächsten und im Detail des Alltags wurzelnden Denkweise eines „Realisten". Im Unruhegefühl der Unfähigkeit, im Nächsten zu wohnen, versteigt sich die Kraftsehnsucht in immer abstraktere Fernen, wuchtigere Gebilde und sprachlich gehäuftere Vorstellungen. Der Vortrag ist wieder düster-erhaben, bereits sehr reif, aber nicht frei von Manierismen.

»Eismeer und Südsee«[18]) — die verderbende Gewalt der elementaren Natur schildernd — enthält Linggs Eigenarten geläutert und gehäuft:

Im höchsten Nordmeer liegt ein Schiff, an Schollen Eises festgeschraubt,
Die Mannschaft auf dem Decke schläft, der Schnee liegt über ihrem Haupt;
Wie gellend auch der Nordwind pfeift, die Segel hängen eisumstarrt;
Kein Mast und keine Planke stöhnt, kein Tau und auch kein Ruder knarrt.

Doch jede Nacht das Nordlicht scheint und leuchtet in den weißen Tod,
Die hohlen Augen glühen hell, die bleichen Wangen werden rot;
Es malen sich ins Segeltuch Eisblumen, riesig, tropengroß,
Kristall'ne Blüten, geisterhaft, kalt, unbewegt und düftelos.

Vom dunklen Eisgebirge sehn gewalt'ge Schatten schwarz herab,
Wie von der Urwelt Tieren, die versteint hier ruhn im Felsengrab,
Und gleich als gärte jetzt noch tief, tief unterm Schnee die Feuerkraft,
So rollt ein tiefer Donner oft, daß weit das Eis in Schluchten klafft.

Und in der Südsee liegt ein Schiff, das liegt so still und unbewegt,
Ins windstill blaue Meer hinein wie in ein offnes Grab gelegt,
Von Leichen ist der Bord bemannt, die sehn so hohl und ausgebrannt,
Als hätten ihre Mumien die Katakomben ausgesandt.

Die Sandbank ward zum faulen Sumpf und aus dem Sumpfe wächst hervor
Ein üppig wuchernd Pflanzenreich von Seetang, Schimmel, Moos und Rohr,
Verfaulend liegt das Fahrzeug da, aus jeder lecken Spalte faßt
Ein Grünes Wurzel und erhebt sich rankend bis empor zum Mast.

---

[18]) Ged. 1864, S. 229.

Von grünem Laubdach ist bedeckt das Haupt der Toten fort und fort,
Und Blumen blühn aus ihrem Mund, als sprächen sie das Lebenswort;
Statt Wimpeln weht das lange Schilf, und wo die Schiffslatern' gebrannt,
Fliegt nachts ein grüner Glühwurm auf und leuchtet wie ein Diamant.

Schon der Titel dieses Gedichtes ist in seiner monumentalen Großräumigkeit, seiner regionalen Weite, aber auch in seiner Gegensätzlichkeit sehr charakteristisch. Lingg kostet hier den Reiz des grellen Gegensatzes bis ins Letzte aus. Stofflich und stilistisch könnte man das Gedicht fast naturalistisch nennen, spürte man nicht die Übersteigerung, die aus einem Höchstmaß an Willen zu dämonischer Wirkung herzustammen scheint und das Grausige mit raffiniertem Geschmack ausbeutet, wie es nur überfeinerte, ja überreizte Nerven zu tun vermögen. Das Gemeinsame der beiden polaren Bildvorstellungen ist Verfall, grausiges Schweigen, Totenluft des Gewesenen, in der jedoch unbekümmert die elementare Natur weiterwirkt. Soweit ist das Motiv ganz ähnlich der Vergänglichkeitsdichtung, wie sie uns im Anschauen Pompejis begegnete. Nur daß hier keine Elegie angestimmt wird, sondern sich jener andere Wesenszug Linggs betätigt, der bewußte Wille zum Gewaltigen („Vom dunklen Eisgebirge sehn gewalt'ge Schatten schwarz herab, wie von der Urwelt Tieren, die versteint hier ruhn im Felsengrab"). Was wir als Vergänglichkeitsgefühl bei Lingg kennenlernten, wird überfärbt vom Willen, elementare Gewalten gewaltig darzustellen. Seine eigentümliche Atmosphäre erhält das Gedicht durch diese Gegensätze. Doch die Totenluft beherrscht das Ganze: das Elementare mischt sich mit dem Vernichtungsgefühl zum Effekt des Grauens. Strophe 1 bis 3 malen die Welt des Nordens mit wirkungsstärkster Wortwahl. Der unheimlich starre Tod in der Eiswelt und das grauenvolle Schweigen wird uns nahegebracht, die Farbigkeit und starke Sinnfälligkeit ist bis zur Überspitzung durchgehalten, der Reiz an letzten Wirkungsgegensätzen wird raffiniert überspielt, wenn die Eisblumen „tropengroß" genannt werden; — ebenso sicher ist die südliche Atmosphäre des Schwülen, der heißen Stille fühlbar gemacht. Das „üppig Wuchernde" auf faulem Grunde und die brennende Todesluft zu stärkster Anschaulichkeit zu bringen, ist Lingg bewunderungswürdig geglückt. Daß die Blumen aus dem Mund der Toten blühen, das ist ein Bild, wie es nicht bezeichnender für die ganze Mentalität dieser Verse ausfallen kann! Charakteristisch sind auch die Bilder von der „Urwelt Tieren" und von den „Mumien der Katakomben"[19]). Als Ganzes enthüllt das Gedicht den raffinierten

[19]) Ein Sonett Linggs heißt »Mumie«; Ged. II, 1868, S. 312; ebenso ein Gedicht in dem Band „Lyrisches", S. 123. Die Vorliebe für ein solches Thema ist für Lingg typisch.

Geschmack einer späten, überzüchteten Kunststufe. So konnte dieser Schein-Naturalismus recht wohl den Vertretern einer naturalistischen oder neuromantischen Kunst behagen, da auch diese oft überfeinerte Nervenmenschen waren und den „Reiz" des Grausigen und des Verfalls ebenso kannten. — Auf diese Tatsache komme ich später noch zurück.

Zur „Urkosmos"-Dichtung gehört weiter das in ungeheurer Raum- und Zeitvorstellung schwelgende Gedicht »Der Komet«[20]. Die »Elefantenwanderung«[21] verbindet wieder das Ungeheure mit dem Totenhaften und bringt von neuem jene effektvollen Gegensätze von Eiseskälte und schwüler Hitze zum Ausdruck:

Wolken wie die Midgardschlange recken sich am dunklen Himmel,
Auf die weiße Winterdecke blickt Arktur im Sterngewimmel,
Die bereiften Bäume strecken Äste aus, die nie mehr blühen,
Dürr wie Totenfinger, riesig wie Geweih von Elenkühen. —

Älter noch als Elen lebten einst im Norden Elefanten;
Als noch auf die Polregionen heiße Sommertage brannten;
Denn die Sonne ging nicht unter, und der Erde voller Feuer,
Ihr entsproßten Riesenbäume, kühne Pflanzenungeheuer,
Bunte giganteske Schlangen hingen an den hohen Ästen
Oder wanden ihre Leiber in den glühenden Morästen ...
(Teilabdruck)

Die »Urweltfabel«[22] gehört gleichfalls in diesen Zusammenhang; ein Baum im Urwald erzählt von den frühesten Zeiten der Erde, die (wie bezeichnend für die schwärmerische Sehnsucht Linggs nach dem „Zurück!") den vergangenen Jugendtraum, ein untergegangenes Paradies bedeuten. Wäre nicht der Ausgangspunkt mit den Gegensätzen, die der »Elefantenwanderung« ähneln („Geblüht hat einst der Pol im Tropenlichte"), und der Schilderung des Urkosmos als wesentlichstem Thema, wir müßten das Gedicht ganz der „Vergänglichkeitsdichtung" zuweisen; die Worte „Erinnerung" und „Einst" passen dazu. Lingg gibt darin die Vision vom frühen, unerfüllten Traum seines eigenen Jugendlebens, von den „wilden Feuerbahnen" der „Jugendlust" und dem Willen zum Titanenhaften. Kann deutlicher die seelische Quelle für Linggs Urkosmos-Dichtung offenbar werden? Auch die Beziehung zur Vergänglichkeitsdichtung ist hier am sichtbarsten. Die titanenhaften oder wunderbaren Urgründe, nach denen Linggs Kosmos-Dichtung verlangt, wie eng sind sie verflochten mit der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der

[20]) Ged. 1854, S. 87.
[21]) Ged. 1864, S. 227.
[22]) Ged. 1864, S. 262.

Kindheit, in der die Einheit mit der Natur vorhanden und die Lebensspaltung noch nicht vollzogen war, in der Kraft und Überschwang, Seligkeit und ungetrübte Phantasie herrschten! Diese Phantasie konnte sich dem Leben später nicht assimilieren und denkt mit dem Ton der Klage an die „frühen Vollgefühle“[23]) zurück. Zu beachten ist wieder der überhitzte, wenn auch durchaus poesievolle „tropische“ Wortschatz:

Urweltfabel

I

Geblüht hat einst der Pol im Tropenlichte;
Die Wüste trug den Schoß voll Sommerblüten,
Die Steppe sang; die Heidequellen sprühten;
Wo jetzt das Meer, stand einst die Bernsteinfichte.

Erinn'rung lebt noch, oft wie Traumgesichte
Malt seiner Vorzeit Bild das Mittagsbrüten
Der Wüstenluft, die Blumen der verglühten
Polsonne stehn auf dunkler Kohlenschichte.

Auch lebt ein Baum seit frühen Erdenaltern,
Der oft, umrankt von lauschenden Lianen,
Dem Urwald noch erzählt von seinen Ahnen.

Dann lauscht um ihn ein Kreis von blauen Faltern,
Dann horcht der Papagei mit offnem Schnabel,
Und dieses ist des Baums uralte Fabel:

II

Vernehmet denn, Mimosen und Bananen!
Einst flog die Erde noch im Sphärentanze,
Umschlungen ganz vom reichsten Blütenkranze,
Voll Jugendlust in wilden Feuerbahnen.

Da blühten wir, der Pflanzenwelt Titanen;
Da hob sich mächtig bis zum Wolkenglanze
Der Pinie Schirm, der Aloe Blätterlanze;
Hoch über Berge flatterten Lianen.

Aus unsrer Kelche duft'gem Abgrund tauchten
Aromawolken, Wetterleuchten blitzte,
Wenn wir in stiller Nacht uns Küsse hauchten.

Ein goldner Wasserfall von Tau bespritzte
Den Lebenskeim der Tiere, die noch schliefen
Als Blütenstaub in unsern Blättertiefen.

---

[23]) »Alte Träume«. Ged. 1864, S. 128.

III

Da plötzlich kam ein Sturm — Schneeflocken schwangen
In unsre Blüten sich; mit kalter Schneide
Zerriß ein Eisstrom unser Krongeschmeide,
Und unser Jugendtraum, er war vergangen!

Seit jener Nacht sind bleich der Lilie Wangen;
Seit jener Nacht senkt sich die Trauerweide
Und stehn Zypressen ernst im dunklen Kleide,
Und bebt im Eppich stets ein leises Bangen.

Der Duft, um den die Rose wird gepriesen,
Ist ihrer Sehnsucht ausgehauchte Klage
Nach jenen untergangnen Paradiesen.

Auf Libanons verbranntem Felsengipfel
Durchrauscht von jener Welt noch eine Sage
Der letzten Zedern schon gebeugte Wipfel.

Wie in den kosmischen will Lingg auch in rein geschichtlichen Visionen das möglichst Gewaltige und Erhabene darstellen. In Rom ersteht vor seinen Augen die alte Zeit. Die große geschichtliche Vergangenheit wird ihm zur Gegenwart. Der „Klang der Vorzeit rauscht mit des Adlers Flug aus jedem Denkmal“[24]). Das Anschauen der Ruinen führt Linggs Gefühlswelt in die Elegie, mit Gedanken der Sehnsucht an vergangene Größe taucht sein geistiges Streben in dieses Früher ein. Mächtig klingt ein »Römischer Triumphgesang«[25]) oder der Siegessang von »Salamis«[26]). Der Herrlichkeit der alten Seestädte gilt ein Sonett[27]). Ganz in die heroische Antike fühlt sich die »Ode an die Dioskuren«[28]) ein:

Tief ins Vorzeitgrau zu den Göttern führt ihr
Meinen Blick zurück zum Heroenalter,
Und zurück zu Helenas unvergänglich
Lockendem Liebreiz.

Welch ein herrlich Menschengeschlecht umblüht euch!
Jagdenfroh, kühn, wild, in der vollen Schönheit
Erster Jugendkraft, in beständ'gem Kampf mit
Himmel und Erde.

(Teilabdruck)

---

[24]) »Campagna Roms«. Ged. 1864, S. 214.
[25]) Ged. 1854, S. 13.
[26]) Ged. 1854, S. 6.
[27]) Ged. 1854, S. 121.
[28]) Ged. 1864, S. 208.

Lingg verfaßt einen »Gesang der Titanen«[29]). Er läßt Spartacus seinen „wilden Freiheitsruf" verkünden[30]); wieder ist die Lust an übersteigerter Kraft zu merken:

Jetzt treffet, daß die Wunde klafft!
Wir waren lang genug die Schlächter
Für dieses Volkes Blutgelächter,
Genug die Mörder unsrer Kraft.

. . . . . .

Zerfallen muß dies Pantheon,
Dies Rom wie ein Koloß von Ton;
Sein Ruhm werd' aus der Welt gewischt,
Wie nachts ein Meteor erlischt.
Herab von ihren Marmortreppen
Wird man der Wölfin Beute schleppen,
Hinab in alle freie Welt;
Bald tönt das Echo freier Lieder
Durch Thraciens Gebirge wieder
Zum nordumstürmten Hirtenzelt . . .
(Teilabdruck)

Dagegen bleibt die Schilderung Alexanders[31]) im trockenen Historisieren stecken.

Linggs eigentümlichste Schöpfungen der Vergangenheitsdichtung kommen immer dort zustande, wo sich sein wirkliches Weltgefühl mit dem Stoff verbindet. Die große Gebärde im Gedicht »Pausanias«[32]) erhält Eigenart, weil sie dunkel umhüllt ist. Des Dichters Weltgefühl und schmerzvolle Sehnsucht, eine welke Luft voller Sinnenreize schließen wirkungsvollen Bund mit dem Pathos der Szene. Bartels beurteilt dieses Gedicht als besonders gelungen und sagt darüber: „Was ist das für eine mächtige Stimmung in ‚Pausanias und Kleonice', welche Gegenständlichkeit der Situationen trotz der notwendigen Dunkelheit des Ganzen, welch wunderbare Verskunst!

Kalt war die Nacht, Schneeregen fiel,
Er saß am Kolcherstrande,
Da kamen zu ihm die Männer vom Nil
Thebäer im dunkeln Gewande;
Sie warfen in rauchende Pfannen das Kraut
Vom Lorbeer zu Schlangen- und Drachenhaut.

---

[29]) Ged. II, 1868, S. 3.
[30]) Ged. 1854, S. 16.
[31]) Ged. 1854, S. 11.
[32]) Ged. 1854, S. 8 (u. d. Titel »Pausanias und Kleonice« in späterer Fassung.)

Der Rauch stieg mit dem Meeresdunst
Vermischt zum Mond hinüber,
Der wie durch eine Feuersbrunst
Herabsah trüb und trüber,
Abstreiften die Priester ihr faltig Gewand,
Entblößt im Rauch der Feldherr stand.

Unendlich zart wird dann das Erscheinen der Kleonice geschildert. Ich kenne in dieser Art kaum Größeres . . Lingg hat, von einigen Anfängen bei Uhland und Freiligrath abgesehen, zuerst das Geschichtsgedicht ebenbürtig neben die Ballade gestellt[33])."

Indem Lingg in der »Leichenfeier« den toten Heroen besingt, kann er wieder das Pathos der Größe mit dem der Trauer verbinden. Starke Farb- und Lauteffekte mischen das Feierlich-Gewaltige mit dem Unheimlich-Totenhaften:

Traurig mit gesenkten Flügeln
Schwebt der Legionen Aar
Von der Tiber dunklen Hügeln
Um den flammenden Altar.
Auf dem Sarg mit Lorbeerzweigen
Liegt der Kaiser bleich und stumm,
Seine Krieger schaun mit Schweigen
Auf das Todesheiligtum.

Während sie den Holzstoß zünden,
Ruft ein weißer Priesterchor,
Cäsars Ankunft zu verkünden,
Zu den Sternen dies empor:
Nehmt ihn auf in eure Mitte
Diesen Siegesgott der Welt,
Der sie einst im Segensschritte
Einer Sonne gleich erhellt.

Züngelnd schlagen auf die Flammen
Um den Sarg, ein glühend Meer,
Schwert und Schilde schlägt zusammen
Laut mit Klageruf das Heer;
Fahl wie Asche liegt der Tote,
Matt verglimmt der Scheiterhauf,
Doch der Aar, sein Flügelbote,
Schwingt sich zu den Göttern auf[34]).

Beispiele dafür, wie Lingg im Anblick der Gegenwart Vergangenheit sieht und erlebt, wie jene ihren Reiz erst in Gedanken an diese erhält, sind die schon erwähnten Gedichte »Capri«[35]) und »Cy-

[33]) Bartels, Gesch. der dt. Lit. 3. Bd. 1928, S. 95 f.
[34]) Ged. 1854, S. 22.
[35]) Ged. 1854, S. 81.

klopenmauern«[36]), besonders aber »Die Römerstraße«[37]). In diesem Gedichte ist Lingg davon ergriffen, daß die Gegenwart nichts mehr von dem Früher zu wissen scheint, der Pflüger ahnungslos über die alte Straße hinweggeht und die Tanne auf ihr Wurzeln schlägt. Dem Träumenden aber erzählt sie von früher:

Der Prätor naht, vom Volk umringt;
Lictoren ziehn, behelmte Reiter —
Und wie sich Bild mit Bild verschlingt,
Am Tag traumwandelnd schreit' ich weiter.

Da schreckt den Träumer die Gegenwart auf. Ein Eisenbahnzug überquert donnernd die alte Römerstraße. — Von zarter Stimmung und warm empfunden ist das Gedichtchen »Die Büste der Bacchantin«[38]). Der Zyklus, in dem es steht, trägt die bezeichnende Überschrift »Altertümer«. Wieder regt ein Zeugnis alter Zeit die Phantasie an, das Vergangene lebendig zu machen:

Wein umlaubte mein Gemach
Und mein dämmernd Haus Cypressen —
Wer erweckt mich? wer besprach
Mein lethäisches Vergessen?

Wer ich war, eh' diesem Stein
Meine Form verlieh zu leben?
Seligkeiten waren mein
Und mir ganz und rein gegeben.
(Teilabdruck)

Oft wird in die Bilder der Vergangenheit das humane Weltgefühl getragen (wie auch später in den Dramen). Dies kommt z. B. in »Dodona«[39]) zum Ausdruck. Den Sieg der „Christenheit" über die Türkenflotte feiern die Verse »Lepanto«[40]). Gräßlichkeiten der Schlacht werden mit Lust geschildert („Über Leichen rast der Mord" — „Jeder Harnisch troff von Blut"). Dagegen steht der beruhigende Schluß: „Alle Glocken sollen läuten / In der ganzen Christenheit." Human klingt auch die gewaltige Schau der »großen Stämme«[41]) aus. In dem Sonett »Mexico«[42]) wird das blutige Opferfest der Priester von der Ankunft des Cortez unterbrochen, die die todgeweihten Gefangenen errettet.

---

[36]) Ged. II, 1868, S. 20.
[37]) Ged. II, S. 368.
[38]) Ged. II, 1868, S. 260.
[39]) Ged. 1854, S. 3.
[40]) Ged. 1854, S. 37.
[41]) Ged. 1854, S. 127.
[42]) Ged. 1854, S. 124.

Der Vergänglichkeitsstimmung entspricht in den Vergangenheitsdichtungen die Darstellung des Verfalls. Wieder gesellt sich zum groß geschauten Bilde Linggs überreifes Lebensgefühl, wie es besonders deutlich in dem Gedicht »Verfall« zum Ausdruck kommt:

Schwer ist der Völker Schlaf, wenn eingeschlafen
Fern im Gebirg' der Adler ihrer Taten,
Wenn ihre Banner Fremde niedertraten,
Wenn ihre Schiffe ruh'n im seichten Hafen.

Auf Trümmern blühn Zypressen und Agaven,
Und wo einst Knaben schon um Waffen baten,
Stehn jetzt die letzten Männer, stumm, verraten,
Und sterben ruhmlos hin wie andre Sklaven.

Die Sitten kranken, tot sind Ruhm und Ehre,
Die Kraft versiegt, man schlägt die freie Wehre,
Man schlägt voll Furcht das freie Wort in Bande.

Entschleiert durch die Gassen wallt die Schande,
Der Schönheit Blüte reift gemeinen Lüsten,
Und schuldig ist das Kind schon an den Brüsten[43]).

Das Bild wuchernder Natur über Trümmern kehrt wieder; die Schilderung des Sittenverfalls, der Lust als Folgeerscheinug von Schwäche oder Krankheit begegnete uns bereits im Gedicht »Die Tanzwut«[44]).

Ähnlich, doch ohne die Schwüle des eben genannten Sonetts wirkt »Das Grab der Aturen an den Wasserfällen des Orinoko« (nach Humboldts „Ansichten der Natur")[45]) mit seiner Verbindung von Untergangsstimmung und heroischem Pathos, die wir bei Lingg in Abwandlungen schon so oft gefunden haben.

Eine mehr schwüle Verfallsstimmung, wieder mit Größe gepaart, findet sich in »Bajä«[46]), das seine geschichtliche Vision abermals von einer Gegenwartssituation ableitet. „Der Herrscher Roms" hat darin „weltmüd - trunkene" Augen, eine stimmungsvolle Formulierung, die im Grunde nicht schlecht auf den Verfasser dieser Gedichte paßt. Die Verse schildern jenes Rom, dem bereits der Stempel des Verfalls aufgedrückt ist. Stofflich (vgl. das Epos »Völkerwanderung« und die Dramen) wird Lingg immer wieder von Roms Spätzeit angezogen. Die Größe dieser Zeit ist nicht mehr echt. Die Übersteigerung vom Gewaltigen ins Grausame ist bereits ein Verfallsmoment.

---

[43]) Ged. 1854, S. 129.
[44]) s. o. S. 40 f.
[45]) Ged. 1854, S. 116.
[46]) Ged. 1864, S. 196.

Damit sei die flüchtige Übersicht über die historische Lyrik Linggs und ihre weltanschauliche Grundstimmung abgeschlossen. Bezüglich der Form dieser Gedichte ist hervorzuheben, daß die Grenzen zwischen epischer Erzählung und lyrischer Empfindung oft aufgehoben scheinen. Es entspricht der „Spätheit" von Linggs Persönlichkeit, daß er alte Formen nicht mehr zu trennen weiß und zu einem Verwischen fester Linien gelangt.

4.

Zusammenbruch

„Zu viel, zu viel Vergangenheit."
»Lied« 1854.

Wir haben Linggs Werdegang bis zum Jahre 1847 verfolgt. Wir haben sein eigentümliches Gefühl für Vergänglichkeit und die Ursachen für seine geistige Flucht in die Vergangenheit kennengelernt. Wir sahen, wie aus dieser inneren Haltung und angeregt durch eine zweite Italienreise die historische Lyrik entstand. Eine nähere Betrachtung erwies, wie die Eigenart dieser Verse aus Linggs seelischem Zustand hervorging. Sein Geist floh, die Gegenwart abwehrend, in alte Zeiten. Bei seinem Untertauchen in die Vergangenheit wurde die Geschichte ein wichtiges Gebiet, in dem er lebte. Klagen über die Vergänglichkeit einer schöneren, glücklicheren Welt knüpften sich an historische Erinnerungszeichen. Das schmerzliche Untergangsgefühl wurde aus dem Leben (dem Verlust der Heimat) in die Geschichte getragen. Dagegen wirkte seine Sehnsucht nach Erkenntnis, Kraft und Größe, nach dem Gegenteil seines wirklichen Erlebens. Alle Zeiten und Räume sollten erfaßt werden, das quälende Rätsel des Lebens aufzulösen. Aus dem Wunsch, das peinigende Gefühl der eigenen Lebensschwäche zu betäuben, zu besiegen, zu übertönen, wandte sich der Geist zum Urgründig-Gewaltigen. Die innere Spannung führte ihn den Gegensätzen im Weltgeschehen wahlverwandt zu, Übergangszeiten, in denen sich Kraft sowohl wie Schwäche darstellen ließen. Das wesentliche Merkmal dieser Lyrik war es, daß die Extreme des gefühlten Lebensschmerzes, der für sich Vergänglichkeitsdichtung hervorbrachte, und des gewollten Urtümlich-Starken sich zu einem Effekt des „Düster-Gewaltigen", bisweilen Grausigen, mischten, sich also zu einem Kraftmoment ein Schwächemoment gesellte.

Als Lingg aus Italien nach Augsburg zurückgekehrt war, fühlte er sich weniger als je dem Leben gegenüber gewaffnet. „Sein tägliches Joch wieder auf sich zu nehmen, schien dem Dichter, so tapfer er sich darin nun zehn Jahre lang gezeigt hatte, fast unmöglich[1])." Er trägt sich mit Gedanken, zu seinem Bruder nach Amerika überzusiedeln[2]). Doch wird ihm lebhaft abgeraten, „es mit einem Lande zu versuchen, das keinen Platz hat für Denker und Träumer"[3]). So brauchte Lingg, um den grauen Alltag ertragen zu können, eine andere Zufluchtswelt. Er selbst erzählt darüber: „Als ich in Augsburg ankam, war es bereits November geworden, und meine ganze Umgebung sah mich gar frostig und prosaisch an. Ich aber ließ mit den Erinnerungen der Reise aus den alten Schriftstellern der ersten christlichen Jahrhunderte, aus Jordanes, Paulus Diakonus und den Aufzeichnungen und Werken des heiligen Augustinus die Epoche der Völkerwanderung vor mir erstehen. Die schlichte Einfachheit der alten Chronisten wurde mir bald vertraut, ich las sie in dem düstern Jourzimmer meines Spitals, wenn alles schlief und selbst von den Kranken kein Laut mehr zu mir drang, oft nur der Mond sein Licht zwischen Wolken durchschimmern ließ, in späten Stunden der Nacht[4])."

Linggs Phantasie floh aus der „frostigen" und prosaischen Umgebung in eine kraftvoll-einfache Welt.

„Unter den lakonischen Sätzen jenes Säkulums lag es wie lange blutige Geschichten von unerhört kühnen Seefahrten und Kämpfen, der lapidare Stil gemahnte wie an Palimpseste, wo unter älteren Schriften eine noch ältere hervorschaut und noch Merkwürdigeres enthält, oder wie an alte Fresken, wo Krieger und Schwerter hinter den Heiligen sichtbar werden. Germanisches Wesen sprach mächtig aus den schlichten Worten eines Jornandes und Warnefried, die Größe einer weltgeschichtlichen und zugleich nationalen Tat, als welche die Völkerwanderung einzig dasteht, trat immer deutlicher hervor. Der Sturz einer Weltdespotie durch germanische Kraft und Freiheitslust; das, wenn es mir gelänge darzustellen, das mußte ein deutsches Epos werden! ... Neben diesem Gedanken trat nun gleich stark der von dem wehmütigen Eindruck einer untergehenden Schönheitswelt erfüllte hervor, der die Strophen des frühesten Gesanges »Die griechische Insel« hervorgerufen hatte ... Der Aufeinanderprall zweier Weltepochen, der des römischen Heidentums und der siegenden Christenheit, der Barbaren des

---

[1]) Port, S. 126.
[2]) Vgl. »Die Ansiedler«, Ged. 1864, S. 64. Darin die Strophe:

Oh, es war in der Prärie,
Auf der Jagd und im Gefechte
Um die neuen Rechte
Etwas wie die Poesie
Im urältesten Geschlechte! (S. 65.)

[3]) Port, S. 126.
[4]) LR, S. 64 ff.

Nordens in ihrer Heldengröße gegenüber der hinwelkenden Schönheit des antiken Lebens, welche Fülle von Gestalten bot sich da! Und welcher Reichtum landschaftlicher Schilderungen vom Nordlicht über den Steppen und den Klippen der mitternächtigen Meere bis zu den verlassenen Riesenbauten am Saum der Wüste!" (ebd.)

Bereits bekannte Züge Linggs begegnen uns wieder!

Der Geist versenkte sich in vergangene Zeiten, um der „prosaischen" Gegenwart zu entrinnen. Das Interesse galt nicht der Blüte alter Kultur, sondern einer Übergangsepoche, in der alte Werte überreif und neue noch nicht klar sichtbar geworden sind. Im Völkerwanderungsstoff war eine willkommene Möglichkeit gegeben, beide auseinanderstrebenden Züge in Linggs Wesen wirken zu lassen.

Der späte, „klassizistische" Dichter, eine überalterte Schönheitswelt in sich tragend, selbst vom Schmerzgefühl des Untergangs befallen, von „Realisten" in seiner Zeit verdrängt, neigte sich der welkenden Schönheit zu. Er beschäftigte sich weniger mit der antiken Blüte wie der organisch seiner Zeit verhaftete Dichter der Blüte deutscher Klassik. Als ein Später fühlte er sich zum Späten hingezogen. In herbstlicher Empfindung hing er dem farbenreichen Sommer und „heitern" Jugendtraum nach. So sympathisierte er mit Roms „untergehender Schönheitswelt"[5]).

Es ist sicher kein Zufall, daß die elegische Anmut des späteren fünften Gesanges im ersten Buche, »Die griechische Insel«[6]), aus Linggs wirklichem Lebensgefühl fließend, Ausgangspunkt für das Epos »Die Völkerwanderung« war. Im Sinn dieses Lebensgefühls ist die der antiken gegenübergestellte Welt des Germanentums als zerstörender Einbruch unerbittlicher Elementargewalten in den Bereich des Schönen anzusehen, ähnlich wie in der historischen Lyrik die Elementarmacht der Natur über Toten und Zeugnissen einstiger lebendiger Schönheit wirkend gezeigt wurde (etwa in »Pästum«, »Eismeer und Südsee«). In diesem Sinne war die dargestellte Welt des Germanentums und ihr Einbruch in die Antike ein Kontrastmittel, Ausdruck tragischer Stimmung, Mittel, die pessimistische Anschauung vom ewigen Wechsel, von der Unbeständigkeit des Schönen, vom Ewig-Fließenden, Ewig-Gegensätzlichen, Ewig-Veränderlichen im Weltwalten erkennen zu lassen (vgl. »Lose der Dauer«).

---

[5]) Dieser Zug lag bereits in seinem ganzen Italien-Erleben, im Dichten über Ruinen, in der Darstellung des Verfalls und des Überreifen in der historischen Lyrik, in seiner wehmütigen Liebe zu Zeugnissen des Untergangs und vergangener Blüte.

[6]) Ged., 1864, S. 293. — Vollständig in »Die Völkerwanderung«, epische Dichtung, Cotta, Stuttgart; 1. Buch 1866, 2. Buch 1867, 3. Buch 1868.

»Die griechische Insel« mit ihrer Schilderung eines endenden glücklichen Zustands entstammte ähnlichem Gefühl wie jene Verse, die Lingg im Anblick Pompejis schrieb:

Eine andre Menschheit baute
Dieser Tempel heitern Raum,
Und nur fremd sieht die ergraute
Ihrer Jugend fernen Traum[7]).

Mit der schwindenden Antike und dem anhebenden Christentum ging die „Jugend" der Menschheit und ihre Heiterkeit verloren. Um das Vergangensein dieser Zeit trauerte Lingg wie um die Unwiederbringlichkeit der eigenen Jugend. Die Menschheit ist eine andere geworden, wie er selbst ein anderer geworden ist. Dem Christen, der das neue Zeitalter vertritt, läßt der Dichter durch einen Vertreter des „Jugend"-Zeitalters zurufen:

Der S c h m e r z ist dein Gott, meiner das Entzücken!
Soll deine Lehre, schrecklicher Asket,
Das Kreuz in unser h e i t r e s Leben drücken?[8])

Und Götterbilder sprechen zu einer Braut die prophetischen Worte:

..... Nicht Stürme werden
Dir je so schrecklich sein als jener Geist,
Der uns Olympiern die Macht auf Erden,
Der euch den h e i t e r n J u g e n d t r a u m entreißt,
Wenn euer armes Herz in Schuldbeschwerden
Ein dunkles Jenseits halb mit Klagen preist:
Dann, Sterbliche, dann sehnet euch zurück
Nach eurer Götterzeit verlornem Glück![9])

Im Gegensatz hierzu steht die oben (S. 32) zitierte Stelle aus Linggs Selbstbiographie. Die dort angeführten Sätze bestätigen, daß es Lingg keineswegs darum ging, die Kraft der alten Zeit zurückzurufen. Seinem wirklichen Lebensgefühl war die Milde christlicher Religion durchaus gemäß. Er spürte aber zugleich schmerzlich, daß diese einen Verfall bedeutete. So rankt er um das Vergehen eines schöneren, kraftvolleren, lebensfroheren Weltzustands seine epische Elegie.

Hielt sich Linggs Gefühl an den „wehmütigen Eindruck einer untergehenden Schönheitswelt", so befriedigte er die Sehnsucht nach positivem Gegenteil an „germanischer Kraft und Freiheitslust". Er, der inmitten eines politischen Zeitalters in der Stille lebte,

[7]) Ged., 1854, S. 76.
[8]) Völkerwanderung, 1. Buch, S. 179.
[9]) ebd. S. 174.

der seine rückschauende, dem Leben ausweichende Neigung schmerzlich empfand, hoffte, mit seiner Dichtung etwas Rühmliches für die Nation zu leisten und sich damit selbst von seinem Lebensleid-Gefühl zu befreien. Die Heldengröße der siegenden Germanen, die junge Kraft als starke Lebensäußerung neben dem untergehenden Überzüchteten wird also nicht nur aus Reiz an der Gegenwirkung dargestellt, sondern aus dem Willen zur Kraft erwächst der dichterische Ehrgeiz, ein großes nationales Werk zu schaffen[10]) und sich damit trotz Untertauchens im Vergangenen positiv und schöpferisch in die Gegenwart zu stellen. Die ganze Eigentümlichkeit seiner persönlichen Art konnte Lingg in diesem Epos entfalten und doch im Geheimen hoffen, auf diesem Wege den Anschluß an die Kräfte des unmittelbaren Lebens zu gewinnen. Zugleich durfte die nationale Tendenz eine christliche sein. In die Darstellung der Urgewalt durfte Linggs wirkliches Lebensgefühl miteinfließen. Er konnte in die Wucht der germanischen Heere die Mission legen, dem christlichen Zeitalter, der Humanität und dem Fortschritt den Weg zu bahnen[11]). So hat Linggs Wille zur äußersten Lebensbejahung in der Darstellung naturnaher Kräfte die geheime Nebenbedeutung, ein Weltgefühl heraufzuführen, das er in der »Griechischen Insel« als lebensverneinend empfunden hatte. Indem er dort das Entschwinden eines gesünderen Zustands beklagte und das eigene christliche Lebensgefühl im Grunde ablehnte, durfte er dieses hier als positiv und mit den nationalen Zeitkräften zusammenstimmend hinstellen.

Lingg gefiel sich darin, Szenen höchster Kraft zu geben. Aber da es sich hier um etwas Gewolltes, nicht um etwas Gewachsenes handelte, überzeugten sie nicht wie die elegischen Partien. Es ist typisch für Lingg, daß er, der nicht aus einer naheliegenden begrenzten Situation Kraft entwickeln konnte, eines vielfältig ins Weite und Breite gehenden, ungeheuerlich großen Stoffs bedurfte, um seinen Willen zum Kraftvollen zu betätigen. Da das Kräftige nicht innerlich erlebt war, sollte es in um so höherem Maße dem Stoff anhaften[12]). So waren ihm die „langen, blutigen Geschichten von unerhört kühnen Seefahrten und Kämpfen" gerade recht. Kaum ließ sich etwas Kolossaleres als dieser Aufbruch junger Völker, ihre

[10]) „Der Sturz einer Weltdespotie durch germanische Kraft und Freiheitslust, das, wenn es mir gelänge, darzustellen, das mußte ein deutsches Epos werden! Und selbst der Versuch, der Anstoß dazu schien mir verdienstlich. Ich fand, was meinem Epos bisher noch gefehlt hatte, das Nationale." LR, S. 65.

[11]) Auch Geibel setzt im »Tod des Tiberius« das christlich-germanische, humane Moment gegen spätrömischen Verfall.

[12]) Diese Züge finden sich auch in den Dramen wieder.

Kampfgewalt und ausgedehnten Wanderungen denken. Die Phantasie berauschte sich daran, ohne sich durch besondere Probleme eingeengt zu fühlen. Je heftiger der nächste Alltag die Seele verletzte, desto mehr entschädigte sie sich an den Vorstellungen der Kraft und des Heldentums. In diesen Phantasiegebilden spielen Konflikte, welche die Auseinandersetzung mit dem unmittelbaren Leben vorausgesetzt hätten, keine Rolle. Das subtile Einzelne verschwand unter der geballten Wucht des Massenhaften, Grenzenlos-Vielfältigen. Das Pathos der Größe an sich war wichtig, den Stoff schrieb die Geschichte vor.

Ein Beispiel von der Übersteigerung der Kraft mögen ein paar Proben aus dem Epos im Gedichtband von 1864, überschrieben »Die Schlacht auf den catalaunischen Feldern«[13]), geben. Darin finden sich folgende Wendungen:

Sie gleichen Wölfen, grinsenden Hyänen — den Feind begrüßen sie — mit Zähnefletschen die Keulen schleudern, die sein Haupt zerquetschen — hartnäckig, grimmig, blutig ohnegleichen — hoch schwillt der Strom, kaum faßt sein Bett die Leichen — Erdbeben dürften eine Welt zerstören, die Kämpfer würden kaum den Donner hören — der Gote kämpft, indem er aus den Wunden das feindliche Geschoß sich lachend beißt — ströme Blut in Bächen — laßt das Blut vom Knöchel steigen bis ans Wehrgehenke — es tönt, als würden von der Gräber Pforten die schweren Eisenriegel aufgeklirrt.

Andere Stellen im Epos verraten überzeugender Linggs wirkliches Gefühl; neben den elegischen Partien sind es vornehmlich schwüle und düstere Farben, die Eigenart bewahren. So gerät etwa die Atmosphäre einer Szene wohl, in der Eudoxia, mit der eigenen Schmach den inneren Verfall des Ganzen erkennend, beschließt, Rom den stärkeren Feinden auszuliefern:

Verborgen längst vor Luft und Tageshelle
Lag im Palast noch aus der Heidenzeit
Der alten Kaiser düstre Hauskapelle,
Dem Pluto und der Nemesis geweiht.
Die halb verschüttet, halb verbaute Schwelle
Betritt allein in tiefster Dunkelheit
Eudoxia, furchtlosen Mutes, schweigend,
Mit vorgehalt'ner Leuchte niedersteigend.

Ihr Licht erhellt die mächtige Rotunde,
Der Luftzug haucht mit kaltem Geisterkuß.
„Ha, dort, du Marmor mit dem bleichen Munde
Voll Hohn und bittrem Menschenüberdruß,
Willkommen, finstrer Gott in dieser Stunde!
Ich kenne dich, du bist Tiberius.

[13]) S. 299.

In diesen Schläfen, hohl und doch erhaben,
Lag unter Lastern ein Titan begraben.

Auch du dort, Henker mit dem blut'gen Witze,
Befleckter Wüstling, Narr Caligula!
Wähnst du dich endlich vor dem Glanz der Blitze
Hier sicher? Sprich doch, grinse doch ein Ja,
Wie einst so oft beim Mahl von deinem Sitze
Zu Bluturteilen. Und auch du, sieh da,
Der hoch vom Turm ein griechisch Lied gesungen,
Als Rom im Todesflammenkampf gerungen.

Oh, hört mich ihr! Und was von Weibesschwächen
Noch in mir wohnt, tilgt aus durch düstern Bann!
Gebt mir, die unerhörte Schmach zu rächen,
Das Herz von Stein, das nichts erschüttern kann!
Vollenden helft den Kreislauf der Verbrechen,
Den Bau des Fluchs, der unter euch begann!
Mein Werk ist eures: Mord, Verrat, Entthronen,
Seid günstig denn, ihr, dieses Dachs Dämonen! [14])

Wenn sich auch gerade in diesen Versen ganz gewiß keine bedeutende Gestaltungsgabe offenbart, so liefern sie doch ein gutes Beispiel für jene Stimmung, in der Lingg den Reiz düsteren Verfalls mit dem Pathos der Größe zusammentreffen läßt.

Oder es wird, auch in der Sammlung von 1854 bereits gedruckt, die Erscheinung des Hungers, der zum Aufbruch der Hunnen treibt, mit einer Hervorkehrung des Gräßlichen gezeichnet, daß ein fast realistischer Eindruck entsteht: [15])

Man sagt, zum Lager des Nomadenstamms
Kam wandernd einst durch die verbrannten Strecken
Ein großer Hirt im grauen Elenwams;
Sein Antlitz war entstellt von Pockenflecken,
Sein Leib verzehrt und elend; um ihn schwamm's
Und kroch's von Raupen, Mäusen und Heuschrecken,
Die er mit dorngeflochtner Geißel hieb
Und fluchend vorwärts durch die Heide trieb.

In seinen hohlen Blicken lag ein tiefer
Und ekelhafter Gram, ein grauer Bart
Hing lang und dürr vom abgedorrten Kiefer;
Um seine Schultern saß nach Jägerart
Ein Tierfell, doch zerfetzt, voll Ungeziefer,
Und wie sein Scheitel, grau und dünnbehaart;
Um seine Lenden bei der Ledertasche
Hing wie bei Pilgern eine Kürbisflasche.

[14]) Aus dem Abdruck »Eudoxia« in der Sammlung der Gedichte von 1854.

[15]) Ich zitiere die in Kleinigkeiten verbesserte Fassung von 1866. — Völkerw. 1. Buch, 1. Gesang, S. 42 f. — nur Strophe 1 in der Fass. v. 1854.

Indem er Dorne zog aus seinen Füßen,
Und seine Herde rings die Flur zerfraß,
Sprach er zum Volk umher: „Ich soll euch grüßen,
Ich bin der Hunger, habt mich!“ und er saß
Vor ihre Zelte hin, und brach die süßen
Und kleinen Blumen, sprechend: „Seht das Gras,
Die Wurzel, die dem Boden ich entrissen,
Dünkt meinem Gaumen noch ein Leckerbissen.“

Solch eine Stelle zählt zu den eigentümlichen und hervorragenden Stücken des Gedichts.

Nicht nur die Darstellung einer Spätzeit in ihrer Überreife, nicht nur die Klage um entschwundene Schönheit, nicht nur die Darstellung der Kraft lockte Lingg an seinem Völkerwanderungsstoff, sondern auch der riesige geographische Bezirk, in dem sich die Vorgänge abspielen[16]). Der Wille zur Großräumigkeit entspringt wieder der Unfähigkeit, im Nahen und Kleinen Ruhe zu finden. — Formal ist an der »Völkerwanderung« hervorzuheben, daß sich auch hier die Grenzen zwischen lyrischer und epischer Stilart zuweilen verwischen.

Während Lingg, für sich in einer andern Zeit lebend, an der »Völkerwanderung« arbeitete, brach die Revolution von 1848 aus. Die Realität des Lebens trat zwangsmäßig an ihn heran. Lingg wachte wie aus einem Traume auf[17]).

Er sah sich mitten in die Wirren gestellt. Zu der Zerrissenheit im eigenen Inneren kam die äußere. Er vermochte nicht, eine entschiedene Haltung einzunehmen. Das „Ideale“ an der allgemeinen politischen Bewegung, den freiheitlichen und vaterländischen Geist, bejahte er wohl, aber er war psychisch der Härte der Realität nicht gewachsen. So entsetzte er sich vor der „gefühllos rohen Menge“; er möchte in die Einsamkeit der Natur fliehen:

Ein Fremdling unter jeder Himmelsgegend,
Wo die gefühllos rohe Menge herrscht,
Werd' ich nur dort mich heimisch fühlen können,
Wo du, Natur, in unverstellter Schönheit
Ersatz für alles bietest.
Mit dir allein lohnt es sich des Umgangs ...[18])

[16]) LR, S. 66: „Vom Nordlicht über den Steppen und den Klippen der mitternächtigen Meere bis zu den glücklichen Inseln des Südens, vom Hochgebirge bis zu den verlassenen Riesenbauten am Saum der Wüste.“ Auch hier der Gegensatz Nord — Süd.

[17]) LR, S. 67: ... Unbewundert
Steht die Antike da, der ferne Wanderer
Sucht nicht mehr seinen Raphael und Rubens;
Dagegen tönt von kriegerischen Märschen
Der Markt, die Straße und der Heerweg ...

[18]) Port, S. 136.

Diese Haltung ähnelt der Geibels, doch noch mehr als dieser litt Lingg im tiefsten Herzen an den Dingen. Er befand sich in einer besonders schwierigen Lage. „Seine ganze Sympathie mußte den Männern gehören, die unerschrocken für Recht und Freiheit ihre Stimme erhoben, während seine Stellung als Militärarzt ihm eine konservative Gesinnung sozusagen zur Pflicht machte[19]).“ Wieder ein Konflikt zwischen Idee und Realität, diesmal in den äußeren Umständen bedingt! Linggs Bataillon wird zur Aufrechterhaltung der Ordnung an verschiedenen Orten eingesetzt. So wird er lange Zeit „in fremden Zuständen“ (Port) umhergetrieben. All das stellte plötzlich höchste körperliche und vor allem seelische Anforderungen an den ohnehin Leidenden.

Wieder befand er sich im Zwiespalt zwischen seinem zarten, empfindsamen Gemüt und dem Willen zu bedeutendem Handeln. Einem Geistlichen, bei dem Lingg einquartiert war, und der ihm den Säbel wetzen ließ, damit er „tüchtig auf die Freischaren losschlagen könne“, antwortete er, daß sein Beruf ein friedfertiger sei und er „keineswegs vorhabe, Wunden zu schlagen, sondern zu heilen“. Doch wünscht er sich die große entschiedene Tat. Er will nach Schleswig-Holstein. Aber er muß bleiben[20]). Schließlich wurde die innere Spannung nicht mehr länger ertragen. Lingg brach zusammen.

„Ende Mai (1849) marschierte er mit dem dritten Bataillon nach Donauwörth, es handelte sich darum, den Aufständischen im badischen Seekreis mit Waffengewalt gegenüberzutreten. Obwohl es nicht zum Kampfe kam, waren doch diese Tage für Lingg besonders reich an Aufregungen. Er wußte Jugendfreunde an dem Aufstand beteiligt, und während er das Schicksal der Unterliegenden mitempfand, umdüsterte sich sein Gemüt... Ein Brief aus jener Zeit spricht aus, wie einsam er sich fühlte...“

„Die Nachrichten von den standrechtlichen Erschießungen auf den Wällen von Rastatt hatten das Letzte getan, um sein Gemüt zu zerrütten, nachdem schon die Berichte von der Übergabe der Festung, von den in den Kasematten liegenden fünftausend Gefangenen, unter denen sich seine Jugendfreunde befanden, ihn in die tiefste Erregung versetzt hatten[21]).“

Bald darauf brach in Lingg der Verfolgungswahn aus. „In der Nacht vor Abmarsch des Regiments von Donauwörth ergriff er die Flucht.“ Schwer geisteskrank lieferte man ihn ins Militärspital ein (19. Juli 1849).

Eine äußerst bezeichnende Beobachtung über den noch gesunden Lingg liegt im Krankenbericht des Regimentsarztes vor, den Fr. Port

---

[19]) Port, S. 129.
[20]) ebd. S. 138 f.
[21]) ebd. S. 139 f.

mitteilt[21]). Dieser hatte den Patienten „als einen durchaus gebildeten, artigen, talentvollen und wißbegierigen jungen Arzt" kennengelernt, jedoch zugleich an ihm „den Hang zur Schwärmerei vorherrschend" bemerkt, „eine Sehnsucht nach höheren Regionen, wo er erst sein Ideal finden würde".

Lingg selbst äußerte über seinen Zustand[23]):

„Die damalige Lage unseres Vaterlandes, der Umschlag der Meinungen und Gesinnungen, dem ich in gleicher Raschheit zu folgen nicht imstande war", brachten ein Gefühl von Bitterkeit hervor, „welches mich immer mehr in Widerspruch mit meiner Umgebung verwickelte, mich isolierte, und indem es einerseits eine gewisse Eitelkeit in mir nährte, andrerseits mich den Eindrücken einer nagenden Furcht vor Verfolgung preisgab", entwickelte es den Krankheitszustand... „Ich bezog allmählich jedes Wort und jede Miene auf meine Lage, glaubte mich geheim und schmählich beschuldigt und verurteilt, fühlte mich von einer unsäglichen Angst bedroht, und um mich zu retten, entstand der Gedanke der Flucht in mir... Mehrere Tage trieb ich mich in Wäldern und einsamen Höfen umher..."

Bezeichnend für das innere Pathos Linggs, das in ideal-heroischen Vorstellungen der Vergangenheit lebte und die Verhältnisse der Gegenwart unerträglich fand, ist seine Zumutung an den Arzt, er solle ihn „einen medizinischen Tod sterben lassen, z. B. durch Narkose oder wie Sokrates oder den Tod des Seneca, nicht aber ihn durch Henker erwürgen oder wie einen Hund erschießen lassen". (Aus dem Krankenbericht des Arztes.)

Auch in den Wahnvorstellungen quälte ihn sein Untergangsgefühl, das sich sowohl auf ihn selbst (Furcht vor Ermordung) als auch auf die allgemeinen Verhältnisse (fixe Idee des bevorstehenden politischen Endes) bezog. Irgendwo hielt ihn wohl eine Lust an seinem Leiden besessen, und er spielte sich in eine Rolle hinein. In die Heilanstalt Winnenthal überführt, verbrachte er dort den Winter in demselben Zimmer, in dem auch der kranke Lenau gelebt hatte. „Darin lag für Lingg eine Anziehungskraft, und es war ihm eine Art düsterer Freude, daß er das Zimmer des unglücklichen Dichters bewohnen sollte[24])."

Im Februar 1850 war sein Zustand so weit gebessert, daß er die Anstalt verlassen durfte.

Nach einem so vollständigen Zusammenbruch konnte die Erholung nur langsam vor sich gehen. Lingg wandte sich nach München, dort aber wiederholten sich furchtbare Erregungszustände.

---

[22]) S. 143 ff.
[23]) Port, S. 145.
[24]) ebd., S. 148.

Es erwies sich als notwendig, ihn in eine einfache und stille Umgebung zu bringen. Er selbst sehnte sich danach. Das Gefühl sagte ihm wohl die Ursachen seines Unglücks. In der Gedichtsammlung von 1854 finden sich fünf Strophen mit der Überschrift »Lied«[25]), die mir für die psychologische Erkenntnis Linggs ungemein wichtig scheinen. In ihnen erblickt der Dichter selbst klar seine ganze Not. Er empfindet das Ungesunde seiner Vergangenheitsdichtung und seines Weltgefühls innerhalb einer späten Kultur, er sehnt sich nach Naturnähe und wünscht sich das einfache tätige Leben. Aus der unerträglich gewordenen Bürde einer seelischen Komplizierung heraus ertönt dieser Ruf:

Auf einem Eiland möcht' ich wohnen
Im fernsten, stillsten Ozean,
Auf einer Insel milder Zonen,
Fern von Europas Not und Wahn.

Die ersten Bäume wollt ich ziehen,
Der Reben und der Ähren Saat,
Und mit den ersten Kolonien
Begründen einen freien Staat.

O nichts mehr von den Lorbeerzweigen
Italiens und Griechenlands,
Die über Trümmer nur sich neigen,
Nur Grüften weihen ihren Kranz.

O nichts mehr von den Aschenschichten
Geborstner Reiche, Streit auf Streit!
Wir haben schon zu viel Geschichten,
Zu viel, zu viel Vergangenheit.

Dort aber an den holden Küsten
Blickt lächelnd in den Lichtazur
Die Zeit, ein Kind noch an den Brüsten
Der unentweihten Gottnatur.

Nichts kann deutlicher die seelische Beschaffenheit des Dichters und seine unglücklich empfundene Zwischenstellung zum Ausdruck bringen als diese dritte und vierte Strophe.

Er glaubte, die Spannungen, die zur Katastrophe geführt hatten, durch ein naturnahes Leben aufheben zu können. Wo durfte er hoffen, Ruhe, natürliche Einfachheit und damit Heilung zu finden? Er kannte einen Platz auf der Welt, der ihm als Inbegriff des Gesunden und Sonnigen vorschwebte, an dem er glücklich im Einklang mit der Natur gelebt, noch kein Leid und keine Trennung der Welten gekannt hatte — die alte Heimat. Die „Jugend" der Mensch-

[25]) S. 94.

heit, der schöne, unbelastete und freie Zustand war ja das Paradies seiner Kindheit. „Es überkam mich etwas wie Heimweh, ich sehnte mich nach dem Bodensee und nach den Leuten dort[26])." So wendet er sich wieder dem Ausgangspunkt zu, um die harmonische Einheit der Seele und das alte Glück wiederzufinden. Als Kind zog er aus, wie ein Kind kehrt er zurück. „O, wie wohl ward mir, als mich wieder diese frischen Lüfte der Heimat anwehten . . .[27])" Er zieht in das Haus des Großvaters, das Stammhaus der Familie im „idyllischen" Hergensweiler, dem Geburtsort seines Vaters. Hier fand er, wonach er sich gesehnt hatte, Einfachheit und Natürlichkeit. „Ich genoß im vollen Maße das Glück gänzlicher Unabhängigkeit und des Umgangs mit einfachen Leuten, deren Gesichtskreis zwar ein enger, aber ein unverfälschter war, von denen ich manches lernte, die mich liebten und schonten. — Ich war glücklich, wie ich es schon lange nicht mehr gewesen. Es war das erstemal seit meinen Kinderjahren, daß ich wieder alle Jahreszeiten in meiner Heimat verlebte[28])." Er richtet sich in dem alten Heimathaus ein, macht bei jedem Wetter weite Ritte in die wunderschöne Gegend und lebt ungebunden mit der Natur. Er fühlt sich frei, und sein Wunsch nach Natur, Kraft, Glück scheint erfüllt zu sein. „Wenn ich jener Zeit gedenke, so ist es mir, als würde ich wieder jung[29])." Es entstehen naturverbundene, schlichte, außerordentlich schöne Gedichte, wie »Unter einer Eiche«, »Johannissegen«, »Waldnacht«, »Kunkelstube«, »Weide am Bach«, »Eilwagenfahrt«, »Die alte Stallaterne«.

Wenn er aber anfängt zu träumen, so ist es wieder die Vergangenheit, die ihn beschäftigt. „Alte, unter dem Erdboden versunkene Mauern wurden hie und da ausgegraben und kamen mir um jene Zeit oft im Traume vor[30])." In den Nächten quälten ihn noch dunkle Gesichte. „Die Ärzte . . . mißbilligten, daß der Patient so ganz sich selbst überlassen lebte[31])." Lingg indes suchte sich durch naturgemäßes Leben und eine vernünftige Kontrolle seiner Wahnvorstellungen von den letzten Spuren der Krankheit selbst zu befreien. Aber: „Wie oft bedrängt mich der Gedanke, daß ich in einer gänzlich abgeschiedenen und längst vergangenen Welt lebe. Wie oft muß ich diesen Vorwurf mir selbst zurufen und hören[32])."

---

[26]) LR, S. 71.
[27]) ebd., S. 71.
[28]) ebd., S. 72 u. 73.
[29]) ebd., S. 74.
[30]) ebd., S. 75.
[31]) Port, S. 155.
[32]) LR., S. 75.

In Ermangelung einer vorgeschriebenen, geordneten, sozial wertvollen Tätigkeit, sich selbst überlassen, war das Zurückgleiten in „seine“ Welt, in die Welt der Vergangenheit, und das Gefühl des Alleinseins nur zu naheliegend. Sein gegenwärtiger Lebenszustand war zu anormal, zu forciert und absichtlich herbeigeführt, als daß er ihn wirklich als naturgemäß hätte empfinden können. Er mußte sich für einen Kranken und Ausgestoßenen halten. „Es überfiel mich wieder meine alte Klage: so tatlos vergehen die Tage![33])“ Er fürchtet die Lebensunfähigkeit. Das ist der Gram, der ihn vergiftet, der ihn an der Größe seiner Dichtkunst zweifeln läßt und sich auch in eine Lebensführung einschleicht, die gerade bestimmt war, die Schwäche durch äußerste Naturhaftigkeit zu besiegen.

Wem nach langer Kerkernacht,
Wem nach heißen Fieberwochen
Wieder neu das Leben lacht,
Frühlingsfrisch die Pulse pochen,
Selig wie das Sonnenlicht
Ist sein Herz und weiß es nicht.

Aber dich, o dich zernagt
Eine Wunde, die nicht blutet,
Dich ein Schmerz unausgeklagt,
Dessen Quell wie Lethe flutet,
Dessen Heilung nie gelingt,
Den kein Lied in Schlummer singt.

Eines Grams nur leiser Duft,
Nur der Schatten eines Kummers
Stockt in deiner Lebensluft,
Stört den Frieden deines Schlummers;
Namenlos und schattenhaft
Saugt er deine beste Kraft.

Nie zu rasten, nie zu ruhn,
Und doch nie ins volle Leben
Einen festen Schritt zu tun;
Zu erglühen im Bestreben,
Zu erliegen im Versuch,
Weh dir, Herz, das ist dein Fluch[34]).

---

[33]) ebd., S. 77.

[34]) Ged. 1854, S. 89. In diesem ergreifenden Bekenntnis liegt abermals der seelische Zwiespalt enthüllt, der in so vielen Gedichten festgestellt wurde. Das „Erglühen im Bestreben“ — rastlos ins Große verlangend, und doch als Untergrund quälend der „leise Duft eines Grams“, der immer mitschleicht und an der besten Kraft zehrt, das Große nicht groß sein läßt —: das Gefühl, unfähig zu sein, fest ins volle Leben zu schreiten.

So drang auch während des Aufenthalts in Hergensweiler trotz willigen Beobachtens und Anteilnehmens an den Dingen um ihn her, trotz eines bewußten möglichst unbekümmerten Naturlebens gar oft das Unglücksgefühl des Alleinseins und der Schwäche durch. Er wußte nun, daß sich das alte Glück der Kindheit doch nicht erneuern ließ[35]).

Für seine Gedichte findet sich kein Verleger[36]). Er fühlt sich getreten, verachtet. „Verdammt, wer uns Ehrgefühl ins Herz oder, mag der Teufel wissen, wohin sonst legte, wir fühlen nur, daß wir getreten werden[37])." Sein Antrag auf Reaktivierung im Dienst wird abgelehnt, er ist weiter zur Untätigkeit verdammt, die Menschen wollen ihn nicht. „Mein Leben ist ein ewig Zittern, ich bin nicht stärker als das Laub der Eichen[38])."

Es waren also vor allem zwei Umstände, die Linggs erfolgreiche Anläufe in Richtung eines realitätsverbundenen Daseins aufhielten, einmal der Umstand, daß ihm der Beruf genommen war und somit die menschliche Gesellschaft auf das deutlichste und härteste seine Unfähigkeit für das Leben bezeugte, zum andern, daß er in einer solchen unglücklichen Lage seelisch allein und sich ganz überlassen blieb.

In einer Tagebucheintragung kommt er zu dem charakteristischen Schluß: „Das Gewöhnliche ist falsch, das Alltägliche hat keine Voraussetzung, keine Ursache in der Tiefe, in der Stärke, im Erhabenen; es also zum Maßstab für unser Verhalten zu machen ist falsch, ist eine Beleidigung des geistigen Wesens in uns[39])." Also beginnt er wieder das Wahre, die „Stärke" und das „Erhabene" anderswo zu suchen als in der Gegenwart und findet Zuflucht in der Vergangenheit. Er denkt an seine »Völkerwanderung«. Er beginnt wieder in der alten Welt zu leben. „Mir träumte von Rom, vom Zirkus, ich kämpfte mit einem Löwen, ich erwachte und sah meinen Schatten deutlich über mir verschwinden[40])." Wieder regt eine Ruine träumerische Gedanken auf. „Über grüne Hügel schaut die alte Burg herüber, als wolle sie wieder auferstehn[41])." Es möge hier das Gedicht folgen, das sich mit dieser »alten Burg«[42]) beschäftigt, in dem Worte wie „Träume", „Zaubertraum" bezeichnend

---

[35]) Vgl. LR., S. 157 f.
[36]) Vgl. Port, S. 157 f.
[37]) LR., S. 76.
[38]) Port, S. 162.
[39]) LR., S. 76 f.
[40]) LR., S. 77.
[41]) LR., S. 76.
[42]) Ged. II, 1868, S. 136.

sind. Die Hervorhebung des „Alten“, die „düstern Mauern“, der Schmetterling, die ganze Tongebung gemahnen an die historische Lyrik.

Durch wogend Saatgefilde schauet
Die alte Burg ins Land herein,
Der Schatten, der sie sonst umgrauet,
Wich heut dem hellsten Sonnenschein.

Im Hof stehn alte Tannenbäume,
Nach ihnen blickt' ich oft von fern,
Es weilten längst schon meine Träume
In diesen düstern Mauern gern.

Nun schreit' ich wirklich Tor und Bogen
Und Treppen auf und ab allein,
Ein Schmetterling kommt mitgeflogen
Zum Thymian im Felsgestein.

Im hohen Grase zirpt die Grille,
Die blauen Berge fern im Raum,
Und rings umher die tiefe Stille
Umwehn mich wie ein Zaubertraum.

Vergangenheit und Zukunft fließen
Zusammen in ein endlos Sein,
Und ihre stillen Wogen schließen
Mein Sehnen all und Alles ein.

Das Gedicht hebt sich von der historischen Lyrik dadurch vorteilhaft ab, daß es aus unmittelbarer Naturanschauung entstanden ist. Wir finden also in dieser Zeit ein Anknüpfen an die lyrischen Anfänge. Der Dichter nähert sich unter dem Einfluß der Heimat volksmäßigen und einfachen Tönen. Die letzte Strophe ist für Linggs seelische Verfassung am aufschlußreichsten. Auch in der »Pompejanischen Lampe« waren die Gedanken an Vergangenheit und Zukunft stimmungsmäßig verbunden. Im Träumen der Vergangenheit liegt hier zugleich die Sehnsucht nach der Zukunft beschlossen. Der Dichter hofft durch sein Träumen im Vergangenen Glück und Geltung in der Zukunft zu erlangen. Das geistige Wesen ist ihm nun alles, Halt, Stützpunkt des Selbstbewußtseins. Es bleibt nur übrig, die Hoffnung auf sein Talent zu setzen, auf den Dichterruhm, der ihn über das gemeine Dasein erheben wird. Mit seiner Dichtergabe will er das „Erhabene“ ausdrücken, das er im Leben so wenig findet. Und da ihn diese Gabe seit dem Eintreten eines engeren Kontaktes mit dem realen Leben in ein Früher verwiesen hatte, so mußte er sich nun um so mehr im Vergangenen ansiedeln, nachdem die ganze Härte der Wirklichkeit den Dichter niedergezwungen hatte.

So ist Linggs Seelenverfassung am Ende der Hergensweiler Zeit, nachdem seine Reaktivierung als Militärarzt endgültig abgelehnt war, eine resignierende und hoffende zugleich. Er wünscht, in der Stille der Heimat zu bleiben, in der er eine Zuflucht gefunden. Die Bemühungen, sich in der Welt durch einen bürgerlichen Broterwerb zu behaupten, waren gänzlich gescheitert. Jeder Gedanke an diese Welt mußte Schmerzen und neue Seelenpein verursachen. In der Natur der Heimat suchte er Heilung. Diese Natur aber mußte allmählich die Richtung der Gedanken, die schon vor dem Zusammenbruche nach rückwärts in die Welt der Kindheit und der Geschichte gewiesen, wieder dahin zurücklenken. Die Kindheit mußte, nachdem die Spannung mit der Realität in die Katastrophe der Geisteskrankheit geführt hatte, vollends als Paradies erscheinen. Es war natürlich, daß die verletzte Seele den dichterischen Ehrgeiz nun erst recht von den Konflikten der Realität ablenkte und dahin führte, wohin schon frühzeitig die einwirkende Münchner Atmosphäre die Gedanken gewiesen hatte: in die G e s c h i c h t e.

So wollte sich Lingg damit zufrieden geben, inmitten heilsamer Natur lebend, seine geheimen Gedanken zu gestalten, in der stillen Hoffnung auf dichterischen Erfolg. Dennoch fehlte diesem relativen Glück, sollte es auf die Dauer begründet werden, ein Wesentliches. Nun, nachdem sich Lingg über seine Lage im Guten und Bitteren so klar geworden, fühlte er die Einsamkeit doppelt. Er sehnte sich nach einem Menschen, nach einem Gefährten, mit dessen Hilfe er die eigene Bürde durch stetes Aussprechen hätte erleichtern können, der ihn liebte und verstand. Die Gestalt der Jugendgeliebten steht wieder vor seiner Seele[43]).

Seraphine gehörte in die Heimatwelt, gehörte zum Glück der Jugend. In ihr war die Natürlichkeit verkörpert, nach der sich Lingg so sehnte. Sie konnte ihm mit ihrer unbedingten einfachen Liebe helfen. — Aber noch waren die größten Schwierigkeiten zu überwinden, die demütigendsten Erniedrigungen zu erdulden, bevor er die Geliebte heimführen konnte. Linggs Angehörige weigerten sich, zu der Verbindung ihre Einwilligung zu geben, und stellten im Verlauf des Streites sogar Antrag auf seine Entmündigung wegen noch nicht behobener Gemütskrankheit. Das alles bedeutete für Lingg neuen erregenden Kampf mit der Realität, der sein Inneres abermals in äußerste Spannung mit der Wirklichkeit brachte. Alles Schöne, alle hohen Gefühle, seine ganze Sehnsucht nach dem Edlen

---

[43]) Vgl. P o r t, S. 163. Tagebucheintragungen: „18. Dezember. Ritt ich nach Lindau. Immer an Seraphine gedacht, jetzt mehr als je. / 19. Dezember. Fremd und feindlich ist mir alles. O Seraphine.“ 1851.

sieht er in diesen häßlichen Auseinandersetzungen mit nüchtern die Wirklichkeit berechnenden Menschen, denen er Dankbarkeit schuldet und sonst mit Liebe zugetan war, verhöhnt und zertreten. In der Sammlung der Gedichte von 1854 finden sich Verse mit der Überschrift »Klage«[44]), in denen sich die ganze Hoffnungslosigkeit seiner Stimmung wiederspiegelt:

Von Verteidigung zu sprechen
Wag ich's noch in diesem Haus?
Jede Tat wird zum Verbrechen,
Wo ich schreite, gleit' ich aus.

Stumm muß und versteinert werden
Dieses Herz, das heiß einst schlug,
Und ein Moor verkohlter Erden,
Das einst Blumenschätze trug.

Hingeopfert, ausgeklüftet
Fühl' ich mich; der rege Hauch,
Der mich sonst durchglüht, verdüftet
Wie ein leerer Opferrauch.

Wütend nagt an mir der Geier,
Tief im Marke brennt der Speer.
Fernhin fliegt ein blauer Schleier,
Flattert und versinkt im Meer.

Alles hat sich verschworen, das gequälte Gemüt des Dichters nicht zur Ruhe kommen zu lassen. Aber trotzdem bleibt sein Gefühl klar, groß und unbedingt. Die Briefstellen, die Frieda Port mitteilt[45]), stellen der Gesinnung des Dichters ein schönes Zeugnis aus.

„. . . Geduld! Geduld! Ich ruhe nicht, bis ich alles besiege, was sich entgegenstellt . . . Wenn Du treu bleibst und mir Dich und Dein Herz bewahrst, so wird alles gut gehen. Geh nicht immer nur an die Gräber, verscheuche die traurigen Gedanken und denke vielmehr, daß wir einst noch froh sein werden . . . Meine Ungeduld, meine Sehnsucht nach Dir ist eine nimmer satte, verzehrende, es ist mir, als stünde mein ganzes Innere in Flammen, so oft ich an Dich denke. Uns beiden ist die höchste Geduld und Selbstbeherrschung erstes Gesetz. Das zweite, was wir zu tun haben, ist zu hoffen, denn sonst gehen wir zugrunde, wenigstens ich muß es oft von mir befürchten."

Ehe sich Lingg wieder nach München wandte, schrieb er, aus der ganzen verzweifelten Stimmung heraus, Verse tiefster Nieder-

[44]) S. 88.
[45]) Port, S. 165 ff.

geschlagenheit; kaum lassen sich traurigere, müdere Worte denken als diese »Stanzen«[46]).

Zu Boden sinkt von meinen Tagen
Die Lust an allem, Blatt um Blatt,
Ich fühl's mit Schmerz und mag nicht klagen,
Längst bin ich auch der Klage satt.

Verhüllt nur rollt ein inn'res Drängen,
Ein unerfülltes Zukunftswort,
Ein Strom von heißen Glutgesängen
In meiner Brust unglücklich fort;

Unglücklich, denn es blieb kein Streben,
Selbst meine Seele nicht mehr mein,
Dem späten Herbsttag gleicht mein Leben,
Dem Herbsttag ohne Sonnenschein.

Vielleicht nur kurz bevor es dunkelt,
Daß auch noch mir ein Abend glüht,
Ein müder letzter Strahl, und funkelt
Auf Tage, denen nichts mehr blüht.

5.

Erfolg

Langes Leben in München

„Verlassen lag ich einst in Finsternissen,
Voll Zweifelsqual, verzehrt vom innern Brand —
Von dir ward ich dem schweren Traum entrissen,
Von dir, Geschichte!"
Völkerwanderung. 1. Buch, S. 36.

Aus seiner trostlosen Stimmung riß den Dichter der Erfolg. Am Ende des Jahres 1852 bezog Lingg eine Wohnung in München. Er stimmte mit der vom Königshause ausgehenden Bildungsrichtung bis zu einem gewissen Grade überein. Ihn wie auch den König selbst hatte die Atmosphäre Münchens und die dort seit Ludwig I. wirkende Tradition frühzeitig beeinflußt. Geschichte und Idealismus waren wichtige Faktoren für ihre rückwärtsgewandten und doch nach Großem verlangenden Naturen. Geibel war inzwischen an den Hof Maximilians berufen worden, und es begann sich jener Kreis um

[46]) Ged. 1854, S. 91.

den König zu bilden, dessen Wesenszüge im ersten Teil dieser Arbeit skizziert wurden. Eine gewisse Ähnlichkeit Linggs mit Geibel ist in der Haltung, die beide der Revolution gegenüber einnahmen, festzustellen gewesen. Nun setzte sich Geibel für Lingg ein und gab im Jahre 1854 bei Cotta jenen Gedichtband heraus, auf den im Laufe dieser Ausführungen schon mehrfach Bezug genommen wurde, und der das Wesentliche von Linggs bisher entstandenen Versen enthielt. Geibel, der Lingg in seiner Vorrede zu den Gedichten eine „ursprüngliche Dichternatur" nennt, betont hier ausdrücklich: „Die Natur des Verfassers ist von der meinigen grundverschieden[1])."

Worin bestand die Verschiedenheit der Naturen, die Geibel so stark hervorhob?

Geibel war eine Persönlichkeit, die in sich selbst sicher ruhte. Er wurde kraft einer inneren Harmonie mit den Lebenserscheinungen fertig, ohne sich erst in einer Tiefenschicht damit auseinandersetzen zu müssen. Er nahm als feste Werte hin, was sich vor ihm der Idealismus schöpferisch erkämpft hatte, und bemächtigte sich dieses gleichsam fertig vorliegenden Bildungsguts mit einem gewandten, nur auf das Edle und Ästhetisch-Schöne gerichteten Formtalent. Er litt nicht unter dem Leben und mußte nicht um die Versöhnung der Seele mit den äußeren Dingen kämpfen, wie das bei Lingg zu beobachten war. Geibel war die im äußerlichen Sinn weitaus glücklicher angelegte Natur. Wir finden bei ihm als einem absoluten Eklektiker nur sehr wenig unmittelbar gefühlte Laute. Ihn trieb nicht das intensive Erleben zu irgendeinem dichterischen Ausdruck, sondern eine leichte, sichere Begabung, die von vornherein harmonisch im „Schöngeistigen" angesiedelt und in diesem Bezirk sehr zufrieden war. Lingg aber kam aus dem tiefen und zarten Erleben von Tod und Leid zu metaphysischem Suchen und Fragen, zu jener Unruhe, die ihn die Zeiten und Räume durchforschen ließ, die um Klarwerden, um Gestaltung und seelische Ausdrucksform innerlich kämpfte. Sein wirkliches Empfinden konnte er aus echtem Erleben heraus in gefühlte Worte fassen, während neben den Lauten des Schmerzes und des fragenden Suchens der Drang, die Sehnsucht nach dem Gegensatz zu sich selbst, nach dem Großen, Mächtigen, Urtümlichen in ihm wirksam war, Spannungen, die Geibel nicht kannte. War bei Lingg einerseits der Zwang zur Lautgebung seines schmerzlichen Lebensgefühls echt, so ist andrerseits sein ernstliches Suchen nach Gegensatz, sein Wille zum Überwinden etwas Echtes, Kämpferisches, das seine Dichtung interessant werden läßt. Frei-

[1]) Gedichte von Hermann Lingg, hrsg. durch Emanuel Geibel. Stuttgart und Tübingen, J. G. Cottascher Verlag 1854, S. IV.

lich dringt er in diesen Kämpfen nicht so weit vor, daß es ihm gelingen könnte, eigentliche Konflikte des Lebens zu fassen und ihnen dichterische Gestalt zu geben.

So ist der Gegensatz Geibel—Lingg deutlich ausgeprägt. Geibel erreichte die größte dichterische Gestaltung nicht, weil er das Leben zu wenig in seiner Tiefe erlebte, Lingg nicht, weil er das Leben zu tief erlebte, als daß er es in unmittelbarer und positiver Auseinandersetzung hätte gestalten können. Der Zug, die Realität in ihrer Häßlichkeit abzuwehren, die idealistische Weltanschauung und das Versenken in geschichtliche Vergangenheit ist beiden gemeinsam und somit auch manche äußere Ähnlichkeit. Jedoch entspringen diese Eigenschaften bei Geibel einem zu geringen Maß eigenen Erlebens, bei Lingg einer so gesteigerten Erlebnisfähigkeit, daß er aus diesem Grunde keinen neuen, positiven und selbständigen Weg der Gestaltung fand.

Gegenüber Geibel, der die Münchener „Formkunst" repräsentierte, vertritt Lingg in der Zeit des Epigonentums eine zwischen Idealismus und Neuromantik unter der herrschenden Oberschicht fortwirkende echte Gefühlsströmung, die sich aber infolge ihrer problematischen Art auf die Dauer gegen die klassizistisch-eklektische Münchner Einwirkung nicht durchsetzen konnte. Lingg unterschied sich von den „Berufenen" außer durch seine Erlebnistiefe auch durch süddeutsche Herkunft und seine starke Landschaftsbindung.

Aus dem an echten und eigenartigen Gefühlslauten reichen Bande von 1854 wurden im Laufe dieser Arbeit bereits viele Stücke angeführt. Es bleibt nur der Hinweis auf einige weitere übrig, die es verständlich machen, daß Lingg bald nach Erscheinen des Buches als großer Lyriker gefeiert wurde.

In den Strophen »Alte Träume« (S. 85) kehrt das Heimaterlebnis wieder:

Alte Träume kommen wieder
In dem fernen fremden Land,
Und die alten lieben Lieder
Nehm' ich wieder in die Hand. (1. Strophe)

und ebenso in der volkstümlich gewordenen »Heimkehr« (S. 84):

In meine Heimat kam ich wieder,
Es war die alte Heimat noch,
Dieselbe Luft, dieselben Lieder,
Und alles war ein andres doch. (1. Strophe)

Eigenempfundene Töne finden sich im »Gesang der Blinden« (S. 50), in »Die Schiffersfrau« (S. 48); darin die Strophe:

Oft fallen mir alle die Namen bei
Von Männern, die untergegangen,
Von denen wir oft am Abend zu zwei
Die traurigen Lieder sangen,
Vergessene Menschen in fremder Tracht
Besuchen mich oft im Traume der Nacht.

Neben solchen Versen, die ein feines Gefühl für das schicksalhafte Walten außerirdischer Mächte voraussetzen, stehen einfache Naturstimmungen, sinnenhaft empfunden, die den Hauch des Metaphysischen nicht weniger spürbar machen.

Wie uralt weht's, wie längst verklungen
In diesem tiefen Waldesgrün —
Ein Träumen voller Dämmerungen,
Ein dichtverschlungnes Wunderblüh'n!

Auch in dieser Strophe[2]) ist für Lingg die Traumvorstellung charakteristisch und Worte wie: „uralt", „längst verklungen", „Dämmerungen". — Gut ist die schwüle Mittagsstille[3]) getroffen:

Vor Wonne zitternd hat die Mittagsschwüle
Auf Tal und Höh' in Stille sich gebreitet,
Man hört nur, wie der Specht im Tannicht scheitet
Und wie durchs Tobel rauscht die Sägemühle.

Und schneller fließt der Bach, als such' er Kühle,
Die Blume schaut ihm durstig nach und spreitet
Die Blätter sehnend aus und trunken gleitet
Der Schmetterling vom seidnen Blütenpfühle.

Am Ufer sucht der Fährmann sich im Nachen
Aus Weidenlaub ein Sonnendach zu zimmern,
Und sieht ins Wasser, was die Wolken machen.

Jetzt ist die Zeit, wo oft im Schilf ein Wimmern
Den Fischer weckt; der Jäger hört ein Lachen,
Und golden sieht der Hirt die Felsen schimmern.

Auch die eigene seelische Vorgänge beobachtenden drei Sonette »Nachtgedanken« (S. 133 ff) sind von starker Stimmungsintensität und kommen echt aus dem Gefühl. Sie beschäftigen sich mit der Reaktion, die der mangelnde Lebenserfolg in der Seele hervorgerufen hat, und sehen gläubig in die Zukunft.

---

[2]) S. 57, 1. Strophe aus »Waldnacht«. — Hans Pfitzner vertonte das „Lied" (S. 54) „Kalt und schneidend weht der Wind . . ." — und Brahms „Immer leiser wird mein Schlummer" (S. 45).

[3]) »Mittagszauber«, S. 131.

Mein Streben alles blieb ein fruchtlos rauhes
Bestürmen ewig neuer Widerstände,
Ein Kampf mit Säulen eines Felsenbaues.
. . . . . .
Wie lang durchblätterst noch du diese Rolle,
Drauf jedes Unrecht steht, das du erlitten,
Das deiner Brust mit Haß ward eingeschnitten
Und eingeätzt mit langgenährtem Grolle?

Es kommt die Zeit noch, die erfüllungsvolle,
Sie kommt, wo du emporgerichtet mitten
Durch deine Feinde gehst mit freien Schritten
Und fragest, wer dich noch mißachten wolle?

Dann wirst du jedes Denkmal der Entweihung,
Wirst Grimm und Staub aus deinem Leben merzen,
Und deine Seele tränken mit Befreiung.

Erlöst von einem großen Menschenherzen
Wirst du die Tränen glühender Verzeihung
Ausweinen und die lange Nacht verschmerzen.
(Teilabdruck)

Trotzdem die erhoffte „erfüllungsvolle Zeit" nun gekommen war, brachte sie doch der Seele zunächst nur geringe Befreiung. Der von Geibel herausgegebene Band erzielte beim Publikum einen großen Erfolg und machte den Dichter über Nacht berühmt. In ihrer Mischung traurig-pessimistischer Züge mit dem Willen zur Größe trafen diese Gedichte einen bestimmten Zeitgeschmack. Doch Lingg selbst hatte die Fähigkeit verloren, das plötzlich gekommene Glück mit ganzer Freude zu genießen. Frieda Port führt eine Stelle aus der epischen Dichtung »Der Zieler«[4]) an, die seine „Empfindung in jenen Tagen" wiedergibt:

Wer aber endlich nicht mehr glaubt,
Daß ihm ein Glück noch könne tagen,
Der wird nie mehr empor das Haupt
Mit Stolz und frohem Mute tragen,
Und was es ihm auch bringen mag,
Er ist darüber nur erschrocken,
Ihm kann der neue goldne Tag
Ein kaltes Lächeln nur entlocken,
Er sieht die überstandne Not
Als ein Gespenst, das immer droht.

Doch die Glücksumstände mehrten sich. Von allen Seiten strömten Beweise der Anerkennung zu. Der König empfing ihn huldvoll in Audienz. Das bedeutete nach den langen Jahren der Qual und

[4]) In »Dunkle Gewalten«. 1872. Von Port zit., S. 183.

Demütigung eine glänzende Rehabilitation. An den alten Freund Brinz schrieb Lingg folgenden Brief[5]):

„Ich bin wirklich durch das angenehme Ereignis des Herauskommens meiner Gedichte und durch die allerhöchste Huld in eine menschenfreundlichere Stimmung versetzt worden, die pekuniäre Verbesserung trägt nicht wenig dazu bei; die Stunden werden nun seltener werden, in denen ich mich der schweflichten Flammenqual hingeben muß. Am meisten bin ich freilich Geibel schuldig, der sich mit großer Liebe meiner annahm und unermüdlich für mich tätig war. Es ist nun doch so viel gewonnen, daß die zweifelnden Gemüter der um mich Besorgten und Ängstlichen einsehen, eine Störung, wie ich erlitten, verurteile noch nicht für alle Zeit zu ewiger Nacht und Trübsal, und ist ein Mensch gefallen, — so steht er wieder auf."

Der König setzte Lingg ein Jahresgehalt aus; so konnte dieser endlich Seraphine heimführen. „Zwei der höchsten Ziele meines Strebens seit langer Zeit wären erreicht; aber es hat mich genug Blut, Schmerzen und Mühe gekostet[6])."

Ein glücklicher bürgerlicher Hausstand war gegründet; Seraphine schenkte ihm mehrere Kinder. Aber selbst in diese günstigen neuen Verhältnisse trug Lingg alte Sehnsüchte. Er hatte immer den Umgang mit einer Natur, die ihn an die Kindheit erinnerte, als Heilmittel angesehen. Das Gärtchen mußte nun als Ersatz dienen. „Ich wollte Bäume pflanzen und Blumen ziehen, es sollte werden wie auf der Achbrücke. Ich ließ mir deshalb von Lindau Ziersträuche, Reben und Spalierobst kommen[7])."

Langsam, mit der wachsenden Anerkennung und dem Verharren in bürgerlich geregelter Lebensweise glätteten sich die Wogen der Unruhe; Linggs Seele wurde friedvoller. Die vorher befeindete Realität kam ihm freundlich entgegen und feierte ihn für Produktionen, mit denen er sich von ihr abgewandt hatte. Vom Hofe Maximilians ging eine Geschmacksrichtung aus, der Linggs „späte" Kunst mit ihrer Rückschau und dem Darstellen heroischer Bilder aus geschichtlicher Vergangenheit ganz gemäß war. Das bisherige Dichten Linggs hatte sich infolge innerer Kämpfe Eigenart bewahrt. Nun war diese Spannung, die ihn getrieben hatte, nicht mehr vorhanden. Die Gegenwart ehrte und feierte ihn. Sie feierte ihn gerade um seiner Vergangenheitsdichtung willen, die als äußere Mode in der Luft lag. Lingg mußte das, worauf er so lange gehofft hatte, die Anerkennung durch die äußere Welt, als einen großen Gewinn hinnehmen. Er mußte es dankbar empfinden, nun durch den Erfolg aus dem Chaos errettet zu sein, er mußte alles daran setzen, nicht wieder in seinen

[5]) Port, S. 186 f.
[6]) ebd., S. 188.
[7]) LR., S. 103 f.

dunklen Zustand zurückzufallen. Er brauchte die Anerkennung für sein inneres Gleichgewicht und zur Existenzfähigkeit überhaupt. Also war er bestrebt, sich der äußeren Welt möglichst anzugleichen, und setzte die Vergangenheitsdichtung, die ihn berühmt gemacht hatte, ohne die innere Spannung fort. Es wäre wohl denkbar gewesen, daß sich Lingg nun dadurch, daß ihm die Wirklichkeit freundlich entgegenkam, auch innerlich der Realität ganz zugewandt und so einen Weg zu neuen Formen gefunden hätte. Doch bestärkte ihn gerade dieselbe Gegenwart in seinem nach rückwärts gerichteten Idealismus; so konnte es geschehen, daß ihm, der in einem gewaltigen Ringen um Klarheit aus richtiger Erkenntnis gerufen hatte: „Zu viel, zu viel Vergangenheit!“, nun die Geschichte als Erlöserin von dunklen Stunden erschien, daß gerade diese geistige Welt, die zur Spaltung mit der Wirklichkeit und zum Zusammenbruch geführt hatte, sich nun als Verbindung zur Wirklichkeit, als Erhalterin des Selbstgefühls darbot. Diese geistige Welt ist ihm das einzige, was noch Lebenswert geben, womit er sich dem Irdischen nützlich machen kann.

Verlassen lag ich einst in Finsternissen,
Voll Zweifelsqual verzehrt vom innern Brand —
Von dir ward ich dem schweren Traum entrissen,
Von dir, Geschichte! Deine Geisterhand
Ließ bald mich mein gequältes Selbst vermissen,
Du gabst die Erde mir als Vaterland;
Gelingt mir je ein Lied zu meinem Ruhme,
Dir folg' es, wie dem Licht die Sonnenblume.

Zwar neigt schon bald der Tag sich meinem Haupte,
Und näher rückt des Lebens Mittagszeit;
Und die mit Rosen noch den Tag umlaubte,
Die Jugend sinkt hinab in Dunkelheit;
Zu früh erbleicht, was man zu dauernd glaubte,
Zu spät wird man von manchem Wahn befreit;
Nur ein Trost bleibt, der Trost, im großen Ganzen
Sich geistig, sich unsterblich fortzupflanzen[8]).

Der nach langem Kämpfen und Hoffen plötzlich eingetretene große Erfolg mußte ein um so stolzeres Gefühl erwecken. Die heimliche Unsicherheit wurde überdeckt mit einem von außen genährten erhöhten Selbstbewußtsein, das die Umgebung Eitelkeit nannte[9]). Aus dem Wunsche, die äußere Anerkennung immer neu bestätigt zu finden und seelische Erschütterung möglichst zu vermeiden, beginnt nun ein gewisses leichtfertiges Produzieren in der Art des Mode-

[8]) Ged. 1864, S. 279 u. Völkerwanderung, 1. Buch, S. 36 f.
[9]) Vgl. Port, S. 198.

geschmacks. Der Kampf um Größe wird ersetzt durch bloßes Pathos des Vortrags, wie es im Münchner Kreise vielfach üblich war. Lingg wird ein angesehenes Mitglied der „Krokodile", jener Dichtergesellschaft, die ihren Namen nach dem humoristischen Gedicht Linggs »Das Krokodil zu Singapur«[10]) erhalten hatte. Je weiter die Zeit vorschreitet, desto größer wird die Kluft zwischen dem bürgerlichen Gleichmaß des Alltags und den dichterischen Bildern. Nicht ein tiefer, aufwühlender Drang treibt, sondern Dichten ist tägliches Geschäft, Beruhigung des eigenen Inneren, Erhaltung des Selbstbewußtseins, Versöhnung mit der äußeren Welt, Rettung vor dunklen Geheimnissen in der eigenen Brust. So zeigen die späteren Gedichtbände im historischen Bezirk viel Nur-Gemachtes, in der subjektiven Lyrik manches Konventionelle. Der Eigenartsgrad scheint mehr und mehr abzunehmen. Diese Entwicklung geht parallel mit der äußeren Richtung in München, die sich dem wirklichen Lebensgefühl der Zeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr entfremdet und immer mehr die tiefe Auseinandersetzung mit dem Leben vermissen läßt. Lingg schafft sich also nach den Jahren der Erregung und Unruhe bewußt eine stille bürgerliche Häuslichkeit, in der er den „Beruf" des Dichters ausübt[11]); der Kontakt mit dem eigentlichen Leben und seinen Konflikten wurde noch verringert, und der Kampf um die innerliche Eroberung dieses Lebens brauchte nicht mehr aufgenommen zu werden. Dem breit hinströmenden Flusse des epischen Werkes, an dem er die Arbeit fortsetzte, war das Gleichmaß dieses Alltags wohl günstig, nicht aber der inneren Wahrheit und lebendigen Eigenart. Linggs Dichten erreichte bisweilen einen bedenklichen Tiefstand und verlor sich in eine mit pathetischem Schwung vorgetragene Verschronik. Als endlich 1866/68 die „Völkerwanderung" erschien, die Lingg zeitlebens als sein Hauptwerk ansah, verfaßte er ein für seine damalige Geisteshaltung bezeichnendes Widmungsgedicht an Ludwig II.[12]), in dem dieser wie folgt angeredet wird:

Erhabner Herr, der König du zugleich
In deinem Lande bist, von Gott berufen,
Und König in der Ideale Reich,
Empfang dies Lied an deines Thrones Stufen!
Aus ferner Zeit her dämmert's sagenbleich
Von Größtem, was die deutschen Stämme schufen,
Wie sie um Heldenkön'ge sich geschart,
Die vorgeleuchtet ihrer kühnen Fahrt.

[10]) Ged. 1864, S. 107.
[11]) Vgl. Port, S. 226.
[12]) Heyse, Ausgew. Ged. von Hermann Lingg, 1905, S. 212 ff.

Sie hoben sich aus meerumrauschter Wiege
Empor, wie Eichen aus dem Bergesschoß,
Wo sie geträumt vom Ruhm der künft'gen Siege,
Im Grund, der ihrer Vorzeit Nacht umschloß;
Als ob der Flut ein Schlachtengott entstiege,
So urgewaltig kühn und riesengroß,
Und wie geweckt zu einem Weltgerichte
Betraten sie das Walfeld der Geschichte.

Wie sie von Meer zu Meer, von Nordlands Belt
Bis an den Saum der Wüste vorgedrungen,
In Trümmer schlugen eine morsche Welt
Und aus den Trümmern Kronen sich errungen,
Wie sie Gesetz und Rechte neu bestellt,
Und wie sie dann, in Kämpfen unbezwungen,
Der Milde und Gesittung sich gebeugt,
Das hat die Welt, durch sie verjüngt, bezeugt.

So großen Vorwurf in ein Bild zu bringen,
Ich hab's gewagt, und mit der Worte Macht
Ein Chaos zu gestalten, zu durchdringen
Und zu erhellen jene ferne Nacht.
Wenn mir's gelang, darf ich den Dank dir bringen?
Durch deine Huld ward ja mein Werk vollbracht.
Du hast gewährt, daß dir dies Lied ertöne,
Daß sich das Werk mit deinem Namen kröne!

Nach andrem Ziel zwar ringt die Menschheit jetzt,
Als dort im Sturm der wilden Kriegsgedränge.
Ein Höh'res hat sie sich zum Ziel gesetzt,
Und ihre Hymnen sind nur sanftre Klänge;
Vergib darum, wenn sich wie blutbenetzt
Dir nah'n die düsterschweren Schlachtgesänge!
Man sieht oft gern im blüh'nden Lebensglück
Auf längst vergangner Zeiten Grau'n zurück.
(Teilabdruck)

Diese Verse zeigen, daß Lingg die Gegenwart nicht mehr negativ betrachtete; nach dem Erfolge war es ihm möglich, positiv in seiner Zeit zu stehen, das heißt in dem idealistischen Lebensgefühl Münchens (Ludwig ist auch ein „König in der Ideale Reich!"), das ihn trug und durch Humanität, „Milde und Gesittung" dem eigenen weit entgegenkam. Er ging nicht mehr mit sehnsüchtigen Visionen in früheren Zeiten auf, sondern fühlte mit einer gewissen Behaglichkeit den großen Abstand, der die heutige Zeit von jener wilden, rauhen trennte. Die „verjüngende" Tat der Vorfahren war nötig gewesen, zu dem gegenwärtigen Kulturstande zu gelangen. Dieser ist ihm gleichbedeutend mit den edelmütig-humanen Zügen des Münchner Kunstgeistes, der ihn mit der Gegenwart versöhnt hat, so daß sich Lingg nun offen zu seinem wirklichen Lebensgefühl, dem der äußer-

sten Milde und nur vorgestellten Kraft, bekennen kann. Aus diesem sich mit dem eigenen Empfinden deckenden Zeitgeist heraus ist zwar der Gedanke an das grausige Früher kaum noch zu ertragen, und man hat sich dafür zu entschuldigen, daß sich „die düsterschweren Schlachtgesänge" „wie blutbenetzt" darbieten, doch kann man sich ja damit trösten, aus einer so human gesinnten Zeit auf ein „Grauen" ruhig zurückblicken zu können, das glücklicherweise „längst vergangenen Zeiten" angehört. Diese Divergenz der dargestellten Vorgänge mit dem nunmehr behaglichen, fortschrittsbewußten Lebensgefühl ist es, die besonders die späteren Partien des Epos unecht und lebensunwahr macht. Man kann daher wohl Adolf Stern[13]) recht geben, der über die »Völkerwanderung« u. a. sagt: „Während in den guten, im Vollgefühl des ersten kühnen Wurfes geschaffenen Partien der Völkerwanderung Lingg die sinnliche Bildkraft des echten Dichters, dem alles Anschauung und Gestalt wird, meist in hinreißender Weise an den Tag legt, hinterlassen namentlich die späteren Gesänge oft den Eindruck des Gequälten und Gemachten, ja stellenweis der gereimten Prosa." Das Urteil über die »Völkerwanderung« war bei den Zeitgenossen widersprechend. Als begeisterter Lobredner erschien Robert Hamerling (selbst epischer Dichter und in manchen Zügen Lingg von ferne verwandt), der, wenn er auch die Komposition des Ganzen tadelte, unter anderem sagte: „Der zweite Band der »Völkerwanderung« enthält nach meiner Empfindung das Wohllautendste, was die deutsche Poesie kennt. Vers- und Sprachbehandlung sind auf einen Punkt gediehen, der nicht mehr überboten werden kann. Dazu kommt die Meisterschaft der historischen Situationsmalerei[14])." Dagegen könnte man das ablehnende Urteil von Ferdinand Gregorovius[15]) halten: „Ich versuchte die Völkerwanderung zu lesen, blieb aber darin stecken; es ist versifizierte Chronik, und Geschichtschroniken haben wir bessere in den Originalen. Ein Epos darf nicht Geschichte zu seinem Inhalt haben, sondern nur wenige Charaktere aus ihr, um welche sich die Handlung bewegt, wie die Ilias um Hektor und Achill." Ein besonnener Betrachter wie Martin Greif[16]) wog Schönheiten und Mängel vorsichtig gegeneinander

---

[13]) A. F. C. Vilmar: Geschichte der deutschen National-Literatur, 23. verm. Aufl. Mit einem Anhang: Die dt. Nat.-Lit. vom Tode Goethes bis zur Gegenwart v. Adolf Stern. Marburg und Leipzig 1890, S. 617.

[14]) Bei Port, S. 212.

[15]) Römische Tagebücher, hrsg. von Friedrich Althaus. Stuttgart, 1892, S. 414.

[16]) Martin Greif in Maximilian Hardens „Zukunft", 8. Jahrg., 17. Berlin 1900.

ab, fand aber schließlich doch: „Die Schatten der Unvollkommenheit werden von dem Licht der Schönheiten in dem Maße übertroffen, daß wir sie .... einfach mit in den Kauf nehmen sollten, ohne uns den Genuß der wohlgelungenen Partien verkümmern zu lassen.“ Hans Hopfen[17]) riet, aus den drei Bänden der Völkerwanderung nur einen zu machen, „aber einen, der das Entzücken der Menschen, ein Schatzkästlein der Poesie sein und in keiner halbwegs anständigen Bücherei fehlen wird“. Heyse[18]) urteilte, die Dichtung ziehe infolge Mangels eines einheitlichen Mittelpunktes „wie ein unabsehlicher Fries historischer Figuren ohne schärfere Charakteristik an uns vorüber, und nur der Glanz einzelner Schilderungen in prachtvollen Oktaven erregt zwischen den langen Strecken zuweilen ziemlich nüchterner geschichtlicher Berichte unsere Bewunderung“.

Die »Völkerwanderung« fand also nicht den fast ungeteilten Beifall, der dem ersten Bande der Gedichte (1864 in fünfter Auflage) beschieden war. Lingg brauchte aber, wie ich zeigte, die äußere Anerkennung zur Erhaltung seines inneren Gleichgewichts; so war er gegen Kritik stets außerordentlich empfindlich[19]). Er, der die Realität seit dem Vergehen der Jugend feindlich empfunden, der sich, um ihr zu entgehen oder sie zu begreifen, fernster Zeiten und weitester Räume bemächtigt, der seine Unfähigkeit, im Nächsten zu ruhen, dumpf und unglücklich gefühlt hatte, der schließlich an dem Konflikt mit der Welt zerbrach und erst genas, als ihn diese zum geachteten Gliede der Gemeinschaft erhob, dem nun die äußere Ehrung die innere Unruhe übertönen sollte, er mußte ängstlich bemüht sein, sich das Ansehen bei Mitbürgern und Zeitgenossen zu bewahren. Bei aller hohen Verletzbarkeit lag in Lingg als Erbe bäuerlichen Stamms ein gesundes sittliches Gefühl, das ihm nur dann Selbstachtung und Befriedigung gewährte, wenn er ein für das Gemeinwesen als nützlich anerkanntes Leben führte (daher auch das besonders tiefe Leiden unter gleichzeitiger Berufslosigkeit und dichterischem Mißerfolg in der Hergensweiler Zeit). Da ihm die Beschäftigung fehlte, die ihn dem praktischen Leben verbunden hätte, blieb zur Erinnerung des Lebenserfolges nur sein Dichten. Wie er dieses nun als eine Art bürgerlichen Beruf auffaßte, bemühte er sich zugleich als Bürger seiner Zeit allen Fragen der Gegenwart Anteil zu schenken[20]). Er trat für den Geist des Fortschritts ein; er betonte, daß seine Poesie nichts mit Romantik und ihrer Verherr-

[17]) Hans Hopfen: Streitfragen und Erinnerungen, Stuttgart 1876, S. 125.
[18]) Ausgew. Ged. von Hermann Lingg, hrsg. von Paul Heyse, S. IV.
[19]) Vgl. Port, S. 210
[20]) ebd., S. 249 f.

lichung des Mittelalters zu tun, sondern im Gegenteil die Aufgabe hätte, die Menschheit vom Aberglauben und allen Vorurteilen jener Epoche zu befreien[21]). Er ließ zur Würdigung zeitgenössischer Kunst seine Stimme erschallen und schrieb „Wanderungen durch die internationale Kunstausstellung in München“[22]). Das deutlichste Zeugnis für Linggs Wunsch, teilzuhaben an bürgerlicher Gemeinschaft, ist das mit zunehmendem Alter wachsende Bedürfnis, die Feste „einfacher und tätiger Menschen“ durch sein Gedicht zu verschönen[23]).

Er strebte nun nicht mehr danach, sich mit Hilfe seines idealen Dichtens von der Wirklichkeit abzuwenden, sondern versuchte, sein Schaffen in den Dienst der Realität zu stellen und diese durch jenes zu erhöhen. Im Grunde hatte das Verlangen, der Gemeinschaft zu dienen, immer in ihm gelegen. Als er in den Münchner Anfängen der Welt mit Hilfe der Poesie entfloh, beschäftigte ihn tagsüber sein ärztlicher Beruf, und nur nebenher in geheimen Gedanken lebte er einer anderen Welt. Als ihm später die Möglichkeit, die ärztliche Tätigkeit auszuüben, genommen war, litt er schmerzlich darunter, daß er von der Gemeinschaft ausgestoßen war. Mit aller Macht versuchte er nun, sich die Geltung in der Wirklichkeit zurückzuerobern. Dieses Ziel erreichte er durch seine Dichtungen. Diese aber hatten ihre Eigenart gerade durch Linggs seelische Kämpfe, durch die Spannungen in seinem Inneren erhalten. Nach dem Erfolge bei der Mitwelt nahmen diese Spannungen im Laufe der Zeit ab. Die Seele griff nach dem Zusammenbruche, noch der größten Schonung bedürfend, das eigenwillige Ringen nicht im alten Maße auf. So wurde die Lyrik konventioneller, büßte an Eigenartsgrad ein und glich sich dem Zeitgeschmack an. Auch die nun von dem herrschenden klassizistischen Geist angeregten Jambentragödien mußten bei der geschilderten Seelenverfassung Linggs vollends der Echtheit und jeder wahren Dramatik entbehren. Gerade im Zusammenhang mit der von außen her angeregten Dramenproduktion und der Kritik an ihr wurde erneut in ihm die Sehnsucht wach, die künstliche Atmosphäre Münchens mit der ursprünglichen Welt der heimatlichen Landschaft zu vertauschen[24]).

---

[21]) Vgl. Port S. 232.

[22]) München 1869.

[23]) Vgl. LR., S. 167 f.: „Ich war immer glücklich, wenn meine Mitbürger mit Aufträgen mich beehrten, die bestimmt waren, einem ihrer Feste eine poetische Weihe zu geben. . . . Es kann dem Dichter, dem es ernst ist mit der Poesie, nur erfreulich sein, mit seinem Volke und dessen friedlichen Zusammenkünften Fühlung zu haben.“ (S. 168.)

[24]) Vgl. Port, S. 245.

Bürgerlichkeit, Heimat und Natur sind immer wieder die Heilfaktoren für die empfindliche und leicht verletzbare Seele des Dichters.

Unter der bürgerlichen schützenden Oberfläche aber vibrierte Linggs Zug zum Metaphysischen fort und gewann mit dem Alter aufs neue zunehmende Bedeutung. So reiche Anerkennung der Dichter auch fand, so sehr er teilzuhaben wünschte an der Realität, so sehr erschütterte ihn immer noch jede Auseinandersetzung mit der Welt. Jeder Mißerfolg wurde stärker als der Erfolg empfunden. Die „Stürme in der Brust" blieben unter dem Schutze der bürgerlichen Ordnung ungeheuer. Auch im vorgerückten Leben findet sich die Äußerung: „Ich lebe so sehr im Kampf mit der Welt[25])." Seit dem Einsetzen der Kritik war seine Scheinruhe auch zu Ende. Kehrt er in sein Heim zurück, so sieht er sich mißtrauisch um und fragt: „Ist nichts mit mir hereingegangen[26])?" Zwar hatte er 1869 einen Band »Vaterländische Balladen«[27]) veröffentlicht, aber er wurde doch nur schwer mit den großen und herben Konfliktfällen der Gegenwart fertig. Wie wenig er noch 1870 die distanzierende Idealität abgelegt und in eine reale Auseinandersetzung, in ein lebendig-unmittelbares Aufgehen in den Dingen umgewandelt hatte, lehrt folgender Satz: „Auch in mein poetisches Stilleben und die darin entstehenden Gestaltungen leuchteten die fernen Blitze herein[28])."

Jedoch war, wie gesagt, die sich abschließende Geborgenheit dieses „poetischen Stillebens" keineswegs aus einem Nichtvollerlebenkönnen, sondern im Gegenteil aus einem Übermaß sensitiver Erregbarkeit, also aus einem überwältigenden Maß des Erlebenmüssens zum Schutze der Persönlichkeit erwachsen. Dieser Umstand eben erklärt viele Schwächen Linggscher Dichtung, aber auch alle Stärken. Infolge der hohen Reizbarkeit des Gemüts brachte es der Dichter während des größten Teils seines Lebens nicht fertig, das nächste, unmittelbare Dasein und seine Konflikte zu ergreifen, in Dichtung zu verwandeln und so ewiggültige Gestaltungen realen Lebens hervorzubringen. Er wirkte daher, obschon von seiner Zeit, die seine rückwärtsgewandte Idealität teilte, trotz gelegentlicher Kritik übermächtig gefeiert, nicht als zeitlos großer Gestalter in die Nachwelt wie etwa C. F. Meyer, der gleichfalls geschichtliche Stoffe in idealisierte Formen goß, im Gegensatz zu Lingg aber durch die

---

[25]) Port, S. 243.
[26]) Vgl. »Jahresringe«, 1889, S. 121.
[27]) »Vaterländische Balladen und Gesänge«, München.
[28]) LR., S. 127.

Konflikte der Realität erst hindurchging und diese erfaßte, um sie dann in die historischen Gestalten hineinzudenken. C. F. Meyer suchte vor allem eine seelische Entwicklung seiner Helden „realistisch" herauszuarbeiten und gab damit seinen Gestalten lebendige, menschlich packende Charakterzüge. Lingg vermochte das nicht. Aus dem Übermaß der Empfindungen konnte er das Nächste nicht kühl und sachlich genug betrachten, und so schuf er, sobald er die stimmungsmäßige Lebenslyrik verließ, idealisierte Zustände und Gestalten, aus denen nicht das unmittelbare Leben sprach wie aus den Schilderungen C. F. Meyers. Dieser Tatsache entspricht es, daß C. F. Meyer sich hauptsächlich der erzählenden Form der Novelle bediente, die sich seit Anwendung durch Kleist und Ludwig zur Darstellung realistischer Vorgänge als besonders geeignet erwiesen hatte und zusammen mit dem Roman mehr und mehr Ausdruck des wirklichkeitsverbundenen Zeitgeistes geworden war. Linggs dichterischer Ehrgeiz hingegen konzentrierte sich vornehmlich auf Lyrik, Epos und nun in seinen reifen Lebensjahren, besonders in den siebziger Jahren, vor allem auf das Versdrama, was für sein idealistisches Überhöhen der Wirklichkeit und den Münchner Pseudo-Zeitgeist typisch war.

Dennoch macht sich noch eine Wandlung bei Lingg etwa seit den achtziger Jahren bemerkbar. Er schreibt um diese Zeit eine Anzahl Erzählungen, die in den Bänden »Byzantinische Novellen« (1881), »Von Wald und See« (1882) und »Furchen« (1889) gesammelt erscheinen. Diese späte Wandlung zur Novelle hin wurde wohl zum Teil durch äußere Einflüsse, zum wesentlichen aber durch eine innere Entwicklung hervorgerufen.

In der äußeren Welt hatte das realistische Lebensgefühl mit dem Anwachsen des Fabrikwesens und der Städte immer mehr zugenommen und führte in der Literatur in den achtziger Jahren aus dem Realismus zum Naturalismus. Vor dem Einbruch des naturalistischen Dramas waren es Roman und Novelle, die der Zeit ihre angemessenen dichtkünstlerischen Ausdrucksformen boten. Wer unter den Dichtern die positive Hinwendung zum nächsten Leben vollzog, mußte sich dieser Formen bedienen. —

Unter den Geistern, zu denen Lingg in enger Beziehung stand, waren es namentlich Conrad Ferdinand Meyer und Paul Heyse[29]), die als Hauptgebiet die Novelle pflegten und zu hoher Blüte brachten.

---

[29]) Heyse steht mit seinen Novellen etwa auf der Mitte zwischen dem lyrischen Pathos Geibels und einer wirklichkeitstreuen Erzählung, der er in der Bewältigung des Psychologischen nahekommt.

Mit C. F. Meyer war Lingg herzlich befreundet, und Heyse war nach dem Weggang Geibels von München der hervorragende Führer der Gesinnungsgemeinschaft, die er noch 1883 als Herausgeber eines „Neuen Münchner Dichterbuchs“ vor der Öffentlichkeit vertrat.

Allein diese äußeren Einflüsse hätten nicht fruchtbar werden können, wenn sich nicht in dem alternden Dichter selbst noch ein Wandel vollzogen hätte. Während seines ganzen Lebens hatte sich Lingg um die Bewältigung der Realität im tiefsten bemüht. Auch lag infolge der nach innen gerichteten Naturanlage ein Interesse an psychologischen Vorgängen in ihm. Als Arzt war er an Seelenheilkunde interessiert gewesen, nach seiner Erkrankung hatte er die eigenen psychischen Erscheinungen genau beobachtet. Die großen Spannungen im Inneren waren ja seit den Erfolgen in der Welt zurückgegangen. Trotzdem war das Träumen in idealen Welten fortgesetzt worden. Nach einzelnen Mißerfolgen (namentlich der Dramen, wie noch zu sehen sein wird) wurde der Drang stärker, sich ganz in die bürgerliche Gemeinschaftswelt einzufügen. Zu diesem Drang kommt die Einwirkung des zunehmenden Alters. Langsam beginnt Lingg sich mit den Erscheinungen zu versöhnen, die Erfahrungen seines langen Lebens schaffen eine gewisse Abgeklärtheit, eine größere Ruhe. Mehr und mehr kommt Lingg von der Ferne in die Nähe. Aus der eigenen Selbstbeobachtung und aus vielen Lebenseindrücken gelangt er nun dazu, die Lösungen für das „Problem des Seins“ mehr in der eigenen Seele zu suchen. Die Ferne hatte ihm die Enträtselung nicht gewährt. Das Angreifen größter Stoffe hatte keine Zufriedenheit, kein inneres Glück gebracht. Des Lebens Leid hatte ihm weiter mitgespielt. Freunde, Verwandte, ja seine fünf Söhne, alle mußte er überleben. Das, was ihn schon in frühester Jugend gepackt und gequält hatte, das metaphysische Rätsel des Lebens, die Schatten des Todes, des Wahnsinns, die Gebrechlichkeit der irdischen Einrichtungen, die Grausamkeit der Gesellschaft (bei dem Fehlen wahrer Idealität und echter Größe in seiner Zeit), das trat ihm im Laufe des Lebens auch weiter fragend vor die Seele. Eine besinnende Schau der äußeren Dinge und Vorgänge in der Seele kennzeichnet Linggs Lebensabend. Ganz spät vollbringt er damit die Hinwendung zur Realität. Es verbünden sich also im wesentlichen zwei Faktoren, um diese Novellendichtung entstehen zu lassen: der Wille zur Bewältigung der Realität und Linggs untergründiges metaphysisches Suchen, das nun bei dem Naheliegenden verweilt.

Die »Byzantinischen Novellen« schließen noch einen gewissen Kompromiß mit der alten Art. Noch einmal werden mit Wucht und glutvoller Farbigkeit die geschichtlichen Bilder einer Spätzeit ent-

rollt, dieses Mal im prosaischen Gewande überzeugend[30]). Sie sind der Epoche, die sie schildern, angepaßt und wirken eigenwertiger als andere geschichtliche Romane und Novellen der Zeit — als etwa die von Ebers oder Dahn. Hingegen nehmen viele der in den Sammlungen »Von Wald und See« und »Furchen« vereinigten Novellen ihren Stoff aus der Gegenwart. Sie sind meist durch eigene Erlebnisse und Erfahrungen gebildet. Erinnerungen an die Italienreisen regten zwei dieser Geschichten an (»Am Lago d'Averno« 1887, »Poet und Sängerin« 1888), Eindrücke aus der Heimat sind bestimmend für andere geworden. Zwei Novellen haben ihren Stoff historisch-landschaftlichen Anregungen des Heimatbezirks zu danken (»Bregenzer Klause«, 1882 in »Von Wald und See«, und »Nur einmal«[31]), 1881 in »Furchen«). In den meisten werden Einwirkungen kosmisch-metaphysischer Mächte (Tod, Liebe, Wahnsinn, Vergänglichkeit) auf das Seelenleben geschildert[32]). Eine für das psychologische Verständnis Linggs besonders interessante Novelle »Grenzen« (1880 in »Von Wald und See«), zeigt gesellschaftskritische Ansätze. Gern spürt Lingg den Unberechenbarkeiten des Seelenlebens nach (»Nicht zu hoch« 1881, »Grenzen«) und zeigt, wie leicht ein rechtschaffener Mensch mit der Gesellschaft in Konflikt geraten, wie leicht er durch einen anderen Menschen und durch Umstände zu Fall gebracht werden kann.

Am Ende aber, nach den leidvollen Erfahrungen eines langen Lebens findet Lingg wieder ganz zu den Mächten des Ursprungs zurück. Von den Fernen, in die sie vor der Unfruchtbarkeit und dem Materialismus der Zeit geflohen war, kehrt die Seele endgültig dorthin zurück, wo sie zeitlebens die echtesten Kräfte gespürt hatte, in

---

[30]) A. Bartels schreibt mit Recht, er wüßte nicht, wo die byzantinische Welt in der deutschen Literatur besser dargestellt wäre als bei Lingg. (Gesch. d. dt. Lit. 1928. 3. Bd., S. 103 f.) Nadler findet eine Ähnlichkeit mit Fallmerayers Geschichtsbüchern. (Literaturgesch. der dt. Stämme usw. 1928. IV. Bd., S. 460.) Lingg kannte Fallmerayer und schätzte ihn hoch. Vgl. LR., S. 47, 112. Das Vorwort von Jac. Ph. Fallmerayers „Geschichte des Kaisertums von Trapezunt" — München 1827 — beeinflußte Linggs Völkerw. Die byzant. Novellen bezeichnet Lingg als eine Nachlese aus den Studien für die „Völkerwanderung" (LR., S. 166.) Conrad Ferdinand Meyer sprach sich freundlich über die „Byz. Nov." Linggs aus.

[31]) Vgl. darüber LR., S. 165.

[32]) Schon über die Art der Stoffe von Linggs 1872 erschienenen Erzählungen in Versen »Dunkle Gewalten« (Titel für Linggs Wesen bezeichnend) stellte Hans Hopfen fest: „In jeder der dreizehn Erzählungen ragt glückbringend oder zerstörend eine fremdartige dämonische Macht ins Leben hinein, vor welcher der Mensch keine Rettung findet . . ." („Streitfragen und Erinnerungen" 1876, S. 127.)

die Heimat. Und so tönt Linggs Leben aus in die »Lieder vom Bodensee«[33]), diesen letzten Ergebenheitsruf an die Natur, die ihn geboren. Lingg geht in den Frieden dieser Landschaft ein; er versteht nun ihre Sprache noch deutlicher und wird wieder mit ihr eins. Eine verhaltene leise Schwermut klingt noch nach, aber sie ist durchleuchtet von der Einsicht des Alters, das hinter den Erscheinungen den Herzschlag der Ewigkeit fühlt und mit den Dingen dieser Welt beinahe versöhnt ist. Das Dunkel hat sich aufgehellt. Die »Lieder vom Bodensee« spiegeln die Gefühle und Stimmungen des Dichters an seinem Lebensabend wieder:

Kleiner See, ein müder Mann,
Komm' ich wieder zu dir her,
Seit ich lieb das Leid gewann,
Lieb' ich dich nur immer mehr,
Weil die Nacht noch einen Tau
Deines Ufers Blumen schenkt,
Noch ein Stückchen Himmelblau
Sich auf deine Welle senkt.
»An einen kleinen Bergsee«[34]).

. . . . . .

Vom Sturm, der sich verzogen,
Schäumt noch der Wellenschlag,
Noch branden wild die Wogen,
Doch milde schließt der Tag.

Ein sturmbewegtes Leben
Liegt hinter mir und mild
Beschließt es — still ergeben
Wie dieses Tages Bild.

Nur manchmal grollt ein Tosen
Im Herzen noch, wie heut
Die Brandung von den Rosen
Der Abendglut bestreut.
»Abendglut«[35]).

. . . . . .

Durch Wolken schwer um mich verhängt,
Gelangt ich kämpfend doch ins Klare.
Aus: »Auf der Brücke«[36]).

---

[33]) In »Schlußrhythmen« 1901.
[34]) »Schlußrhythmen«, S. 95.
[35]) ebd., S. 93.
[36]) ebd., S. 91.

III.

Die dramatischen Dichtungen

Nachdem Geibel den schwer Ringenden aus der Einsamkeit zum Erfolg geführt hatte, gab dieser seine abseitige Stellung auf.

Es bestanden nur zwei Kunstrichtungen, an die er sich hätte anschließen können: der überwiegend norddeutsche Realismus und der vornehmlich in München angesiedelte eklektisch-ideale Kunstgeist. Um die Hinwendung zu ersterem vollziehen zu können, fehlte ihm die seelische Voraussetzung, auch kam er regional damit nicht in Berührung.

Er mündete also in den Modegeschmack des Münchner Kreises ein, der die „Idealisten" des Zeitraums zwischen 1830 und 1890 sammelte. Für diese blieb nur die Wahl, entweder an der zur Wirklichkeit und Materie strebenden Epoche zu scheitern oder sich der in Süddeutschland mächtigen Nachwirkung der Klassik und Romantik zu ergeben. Wer von dieser Strömung ergriffen wurde, mußte sich im Übersteigern alter Formen erschöpfen oder mit äußerlichem Pathos und ästhetischer Formkunst begnügen, wie sie von dem Kreis um Geibel gepflegt wurden. Wollte Lingg, aus echtem Erleben im Ringen um selbständige Ausdrucksformen müdegekämpft, die innerliche Wiederherstellung einigermaßen erlangen, so mußte er sich seiner Umgebung überlassen und, soweit das in seiner Natur lag, angleichen. Dazu kam noch, daß Geibel, der Repräsentant des Münchner Kreises, sich für ihn einsetzte.

Dieser Kreis pflegte, die Klassik zum Vorbild nehmend, das hohe Versdrama, das zu dem positiven Wirklichkeitsgehalt der Zeit — infolge seiner Unfähigkeit, das Große echt zu gestalten — in krassem Widerspruche stand. Je weniger die Vertreter dieses Kreises Eigentliches und Selbsterkämpftes zu sagen hatten — sie setzten sich mit den Dingen nicht in der Tiefe auseinander, wie es etwa Ludwig und Hebbel als echte Dramatiker taten —, desto mehr griffen sie zu großen Stoffen der Geschichte, die den Zwiespalt zwischen dem Dargestellten und der seelischen Welt ihrer Bearbeiter nur um so klaffender erscheinen ließen. Aus dem Willen zum Idealen und Erhabenen auf dem Boden eines pessimistischen Grundgefühls entstanden die vielen historischen Trauerspiele ohne tragischen Kern, die den heutigen Betrachter wie eine Zeitkrankheit anmuten.

Eine parallele Erscheinung zeigt die bildende Kunst in der Münchner Historienmalerei. Auch hier muß äußeres Pathos, tragische Gebärde und dekorativ-theatralischer Prunk den Mangel an echtem Gehalt verdecken. Obwohl im Widerspruch zu den positiven Wirklichkeitskräften der Zeit, entsprach diese Richtung mit ihrer Betonung des Prunkvollen und Gewollt-Großen in Verbindung mit düster-tragischen Elementen dennoch weitgehend dem zugleich übersättigten und pessimistischen Zeitgeschmack nach der Jahrhundertmitte[1]).

Auch Lingg verfiel nun der Zeitkrankheit des historischen Dramas. Doch brachte er bei seiner rein lyrischen Veranlagung weder die seelische Voraussetzung zur Schaffung eines wahren Dramas mit, noch besaß er den harmonischen „Kunstverstand", der ihn befähigt hätte, wenigstens äußerlich Befriedigendes auf diesem Gebiet zu leisten. Dennoch verführte ihn der Ehrgeiz, ebenfalls Dramen zu verfassen. Er stand nun in den Mannesjahren und wollte etwas Sichtbares und Bedeutendes schaffen, das über den lyrischen Gefühlsbezirk hinausging. Solange er im lyrischen Gefühlslaut um Eroberung der Welt rang, war Lingg echt; sobald er aber objektive Probleme dramatisch zu gestalten unternahm, mußte er versagen. Das Ringen um Größe wird jetzt zur Gebärde. Zum idealen Gestus und Leben in einer „erhöhten" Welt gesellt sich der Pessimismus, der in Lingg bereits angelegt war und im Gefühl dieser ganzen lebensfernen und innerlich trotz besten Wollens wenig positiven Richtung nur verstärkt werden mußte, ein Pessimismus, der sich in ein tragödenhaftes Gewand hüllte, aber nur pseudo-tragisch war. Die Münchner Gefährten, die sich am Drama versuchten, waren doch wenigstens sehr gewandte Beherrscher der Form, auch des dramatischen Aufbaus. Da Lingg diese Fähigkeit infolge seiner Disharmonie und Unruhe nicht im gleichen Maße besaß, wirkten seine Dramen noch unglücklicher und verfehlter als die der anderen Vertreter des Münchner Kreises, die denn auch in der Folge nicht mehr mit ihm einverstanden waren[2]). Es war für Lingg ein falscher Weg, den er aber doch nach Lage der Umstände und der Zeit beschreiten mußte.

---

[1]) Pecht betont in Beziehung auf Piloty „die pessimistisch düstere Weltanschauung, bei der aber, wenn auch bei ihrer Betrachtung des Weltlaufs fast immer das Schlechte siegt, das Schöne und Edle doch vorhanden ist". Zugleich drückt er aus, daß Pilotys Charaktere bisweilen „geistig ungenügend oder theatralisch übertrieben sind". Dieses Element erkennt auch schon Pecht „in der gesamten Münchener Historienmalerei nach Cornelius". (Deutsche Künstler des 19. Jhs., 1881, 3. Reihe, S. 221.)

[2]) Vgl. Heyse-Geibel Briefwechsel, 1922, S. 241 und 147 (auch S. 175 und 248).

Die Dramaturgie der großen schöpferischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts nach der klassischen Zeit verläuft bei aller Verschiedenheit der Persönlichkeiten im Grunde in einer Richtung. Ludwig, Hebbel und Hauptmann sind sich trotz ihrer Gegensätzlichkeit doch einig in der Ansicht über die untergeordnete Stellung der Handlung, der Fabel, gegenüber einer zunehmenden Modifikation, Vertiefung und Entwicklung der Charaktere. Stellen bei Ludwig darüber, wie wichtig ihm die Herausarbeitung des Charakters ist und wie die Handlung nur eine Folge von diesem ist, finden sich in seinen theoretischen Äußerungen in Fülle. Hebbels Ansichten darüber sind in seiner Schrift »Mein Wort zum Drama« niedergelegt. Auch Hauptmann äußert sich unmißverständlich: „Je zusammengesetzter die Fabel, um so weniger Charakter. Je einfacher die Fabel, um so reicher der Charakter.“ — „Was man der Handlung gibt, nimmt man den Charakteren[3]).“

Bei Lingg aber gerät die handlungsmäßige Buntheit des Shakespeareschen und Schillerschen Dramas ins Äußerliche. Während die großen schöpferischen Vertreter des Dramas sich immer mehr zur Realität des Menschen hingezogen fühlten, ist bei Lingg die Entwicklung gerade entgegengesetzt, nämlich zum Stofflichen und zu verschwommener Idealität. Gerade die beiden Worte Hauptmanns aus seinen dramaturgischen Notizen charakterisieren sehr scharf die besondere Lage bei Lingg, der alle Dramatik vornehmlich im Stofflichen sucht.

Wenn in den Dramen Linggs und des Münchner Kreises sich das Bestreben geltend macht, der Klassik nachzueifern, so ist dabei weniger an Goethe als an Schiller zu denken. Während für Goethe das Erlebnis alles bedeutete, folgte Schiller vorgefaßten Ideen nach geschichtlichen und ethischen Gesichtspunkten. Diese Idealität wurde von den Münchnern ins Extreme gesteigert, wobei ihre Charaktere den Zusammenhang mit dem Leben, der bei Schiller in vollem Maße vorhanden war, einbüßten. Schiller folgten sie auch in der rhetorischen Diktion der Verse. Lingg nimmt in der »Lebensreise« häufig Bezug auf ihn. Aber auch von einer Einwirkung Shakespeares spricht Lingg. Da der Shakespeare-Einfluß seit der Klassik und Romantik Mode war[4]), glaubt ihn Lingg auch bei sich wahr-

---

[3]) Gerhart Hauptmann: Ausblicke, 1924, Dramaturgie, S. 22 (vgl. auch S. 20).

[4]) Wie sehr das Dreigestirn Shakespeare, Schiller, Goethe in München vorbildlich war, beweist die Tatsache, daß die in der Zeit besonders angesehenen Maler Kaulbach und Piloty daran gingen, Shakespeare, Schiller und Goethe zu illustrieren. Vgl. Pecht: Deutsche Künstler, 2. Reihe, S. 88, und 3. Reihe, S. 222.

nehmen zu müssen. In Wirklichkeit besteht weder formal noch inhaltlich, besonders aber nicht psychologisch ein Zusammenhang. Die *πάθη* sind bei Lingg gemildert und harmonisiert, bei Shakespeare übersteigert.

Charakteristisch ist, daß für Lingg die Geschichte, aus der er den Stoff für seine Dramen schöpft, mit dem Dreißigjährigen Kriege abschließt. Vier Stoffkreise sind in den Dramen Linggs zu unterscheiden: Antike, mittelalterlicher Orient (Venedig, Byzanz), die altgermanische Welt und das deutsche Mittelalter.

Es ist die römische Antike, die Lingg sieht, das Griechische wird durch das Medium des Römischen geschaut; damit ist Lingg ganz und gar Erbe der deutschen Klassik, für die seit Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) Homer und Horaz im Grunde auf derselben Basis stehen. Zu jener Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die, von Bachofen und Burckhardt ausgehend, durch die unmittelbaren Beziehungen zu Griechenland, die Erforschung der griechischen Urzeit und der geistigen Urwelt (Nietzsche, Erwin Rhode) ein neues Bild von Hellas, ja einen neuen Humanismus heraufführt, fehlt Lingg jede Beziehung.

Es sind in erster Linie die Verfalls- und Übergangszeiten, die ihn interessieren. Auf den ganzen Münchner Kreis übte die römische Spätzeit mit ihrem Luxus und ihrer Grausamkeit die Anziehung der Verwandtschaft und des Gegensatzes aus. Das byzantinische und orientalische Element bedeutete eine Anziehungskraft aus den gleichen Motiven. Der Übergang zum Germanentum und die Liebe zu altgermanischen Stoffen resultieren aus dem erwachten nationalen Empfinden der Zeit. Aber auch in den Dramen aus dem deutschen Mittelalter liegt Verfall und Übergang (Untergang der Hohenstaufen, Berthold Schwarz) bereits im Stoff, und nur dieser übt den Anreiz aus.

Erwähnt mag werden, daß die Dramen gerade bei Cotta erschienen, also in dem Verlag der deutschen Klassik, womit sie auch äußerlich die gewollte Zugehörigkeit zu dieser dokumentieren.

Da bei Lingg eine weitere wesentliche Entwicklung nicht mehr vorhanden ist, erübrigt sich bei der Untersuchung der dramatischen Dichtungen eine Anordnung in historischer Reihenfolge. Lediglich im steigenden Alter macht sich auch in den Dramen eine leise Hinwendung zu realistischerer Auffassung bemerkbar, wie etwa das spät entstandene Prosastück »Die Bregenzer Klause« beweist.

A.

Antiker Stoffkreis

1.

Catilina

»Catilina« ist das erste Drama Linggs. Schon auf dem Gymnasium hatte ihn der Stoff gefesselt. Er und seine Mitschüler lasen Sallusts »Bellum Catilinae« „mit Begierde" außerhalb der Schule[1]). Die Sturm- und Drangzeit des Studenten mit ihrer „revolutionären Gedankenrichtung" (Interesse für Paracelsus, Faust, Berthold Schwarz) und die gleichgeartete „Strömung in Literatur und Politik der vierziger Jahre" brachte auch die Gestalt des römischen Empörers wieder nahe. Doch blieb dieser Versuch wie die anderen dramatischen Entwürfe derselben Zeit „in einzelnen Szenen und Monologen noch liegen, überhaupt hatte ich", schreibt Lingg, „keinen Begriff von Regeln, nach denen ein Drama gebaut wird und von nirgendsher eine Anleitung"[2]). Als Lingg bald darauf den Einfluß Shakespeares auf sich wirken ließ[3]), wurde die Bearbeitung des »Catilina« dadurch gefördert. „Die Römertragödien wurden mein Vorbild[4])." Nach einer Aufzeichnung des Hergensweiler Tagebuchs vom 29. September 1851 wurden „in diesen Tagen einige Szenen am Catilina"[5]) geschrieben, und zwar das erste Auftreten Ciceros, Catilinas Rechtfertigung vor dem Senat und die Wahl auf dem Marsfeld. Die Vollendung der Tragödie geschah auf Dingelstedts Anregung, als Lingg durch seine Gedichte bereits bekannt war. „Eines Tages berief mich Dingelstedt, der damals Intendant der Hofbühne war, auf sein Bureau und übertrug mir die Abfassung eines Prologes zum Andenken Platens . . ., nebenbei frug er mich auch, ob ich noch nichts Dramatisches geschrieben habe? Ich sagte, ja, einen Catilina. Ob auch Volksszenen darin vorkämen, war seine zweite Frage; als ich auch die bejahen konnte, ließ er mich den Wunsch erkennen, er möchte das Drama sehen. Ich erbat mir einige Zeit, weil alles, was ich bisher daran geschrieben, noch recht ungeordnet sei[6])." Lingg erhielt durch freien Besuch des Theaters Gelegenheit, sich einige

[1]) LR., S. 29.
[2]) ebd., S. 29.
[3]) LR., S. 34.
[4]) LR., S. 35.
[5]) LR., S. 95.
[6]) LR., S. 102.

Bühnenerfahrung anzueignen. Das ganze Jahrzehnt, das auf Erscheinen des ersten Gedichtbandes (1854) folgte, war neben der »Völkerwanderung« dem »Catilina« gewidmet[7]). Bei dem dramatischen Wettbewerb 1858 war die Tragödie unter den ausgewählten Stücken, erhielt aber keinen Preis. Nachdem das Werk „nochmals gründlich mit Zulegung der bisher durch den Besuch des Theaters erworbenen Bühnenerfahrung[8]) überarbeitet worden war, erschien es 1864 im Verlage der Lentnerschen Buchhandlung in München im Druck. Am 19. Dezember 1866 erlebte das Drama im Münchner Hoftheater seine Uraufführung, nach der zweiten Aufführung wurde es aber abgesetzt[9]). Im Jahre 1890 beschäftigte den Dichter eine Umarbeitung[10]). 1897 erschien das Stück in veränderter und wesentlich verkürzter Form unter dem Titel »Die Catilinarier« in der Gesamtausgabe der Dramatischen Dichtungen. Der Umfang ist von 276 Seiten auf 68 Seiten zurückgegangen.

Lingg kannte keine frühere Bearbeitung des Catilina-Stoffes. „Als ich meinen »Catilina« begann, wußte ich nicht, daß schon einer geschrieben war[11])." — Die ersten Catilina-Dramen[12]) treten in der englischen und französischen Spätrenaissance auf (Ben Jonson, Pellegrin, Crébillon). Sie stellen Catilina als großen Verbrecher und Gewaltmenschen dar. Eine strenge Unterscheidung von Gut und Böse findet nicht statt. Die Aufklärung bringt mit ihren Bildungs- und Erziehungsbegriffen und ihrer Frontstellung gegen das Barock die moralische Wertung. Voltaire ändert den Titel seines Dramas »Catilina« in »Rome sauvée« um, denn ein Mensch wie Catilina verdiene nicht, daß ein Stück nach ihm genannt werde[13]). Dafür stattete er Cicero mit den größten Vorzügen aus. Die moralische Einstellung der Aufklärung setzte der junge Schiller fort, der Catilina durchaus negativ beurteilte[14]). Die Klassik weist, Tendenzen des 18. Jahrhunderts zur Höhe führend, keine Behandlung des Stoffes auf. Sie konnte mit ihrer Liebe zum Klaren und Reinen für Catilina keine Sympathien haben. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts lebt der Catilina-Stoff wieder auf; unter dem Einflusse der politischen Zeit-

---

[7]) Vgl. Port, S. 201.
[8]) LR., S. 106.
[9]) LR., S. 121 ff.
[10]) Vgl. Port, S. 277.
[11]) LR., S. 128.
[12]) Vgl. H. B. G. Speck: Katilina im Drama der Weltliteratur, Leipzig 1906.
[13]) Speck, S. 39, Anm. 1.
[14]) „Catilina war ein Wollüstling, ehe er ein Mordbrenner wurde." (Schiller: »Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen.« Ausgabe von Günther-Witkowski, Bd. 17, S. 139.)

tendenzen wird er von Kürnberger[15]) parteiisch ausgedeutet, der Catilina zum Weltverbesserer und Freiheitshelden macht — damit ist die Verbrecherauffassung der Renaissance ins grade Gegenteil umgewandelt —, und von Karl Schroeder[16]), der Cicero als eine „Art Bürgerkönig" hinstellt und Catilina aus bloßer Machtgier handeln läßt. Auch Dingelstedt[17]), der ja Lingg zu seinem Drama ermutigte, hatte selbst den Plan zu einem Catilina-Drama gefaßt, das ein „klassischer Spiegel für moderne Zeit" werden sollte[18]).

Aber Catilina wurde nicht nur in dieser Einseitigkeit dargestellt. Der Realismus hatte das psychologische Interesse verstärkt, so daß man sich jetzt mühte, dieser Gestalt im Guten wie im Bösen gerecht zu werden. Während also das 17. Jahrhundert Catilina mit naiver Freude als großen Verbrecher behandelte und das 18. Jahrhundert ihn aus sittlich-moralischen Gründen verwarf, sucht das 19. Jahrhundert Positives wie Negatives zu erkennen und den Charakter in seiner psychologischen Wirklichkeit zu begreifen. Catilina wird menschlicher gesehen und nicht nur als Verbrecher. Bei Lingg und Ibsen geht er an seinem inneren Zwiespalt zugrunde.

Zur selben Zeit etwa, da Lingg sich mit dem Catilinaplan befaßte, schrieb Ibsen seinen »Catilina« (1848/49; wie Lingg gab auch er dem Stück in späteren Jahren eine reifere Form, 1874). Obwohl Ibsens Drama völlig anders ausfällt als das Linggs, sind doch die Voraussetzungen, die zur Wahl des Stoffes führten, ähnliche. Der Gegenstand erscheint seiner Art nach besonders für junge Menschen anziehend. Auch Ibsens Stück ist ein Erstlingsdrama. Ihm brachte gleichfalls die Unruhe der Zeit den Stoff nahe[19]). In der politisch gärenden Umwelt konnte für einen klassisch gebildeten Geist die Gestalt des Umstürzlers Catilina aktuellen Reiz erhalten.

Neben den Zeitumständen ist der Antrieb zur Wahl des Stoffes bei Ibsen wie bei Lingg ein persönlicher: Widerspruch gegen die sie umgebende Gesellschaft. Ibsen schreibt: „Während da draußen eine große Zeit brauste, lebte ich auf Kriegsfuß mit der kleinen Gesellschaft, in die der Zwang der Lebensbedingungen und der Um-

---

[15]) Ferdinand Kürnberger: »Catilina«, Drama in 5 Aufzügen. Hamburg 1855.

[16]) Karl Schroeder: »Die Verschwörung des Catilina«. Berlin 1855.

[17]) Vgl. Julius Rodenberg: Franz Dingelstedt. Blätter aus seinem Nachlaß. Berlin 1891.

[18]) Weitere »Catilina«-Bearbeitungen vgl. Speck a. a. O. Bemerkenswert ist, daß Adolf Bartels in seinem Catilinadrama (erschienen 1905) unter dem Einfluß Nietzsches wieder die Auffassung des Gewaltmenschen, eines Menschen „jenseits von Gut und Böse", vertritt.

[19]) Vgl. „Vorwort zur zweiten Ausgabe" des »Catilina«. Sämtl. Werke in deutscher Sprache. Berlin 1903, 1. Bd., S. 539.

stände mich sperrte[20])." Auch Lingg befand sich, seitdem er das Elternhaus verlassen hatte, in Konflikt mit den ihn umgebenden Verhältnissen. In Hergensweiler vollends fühlte er sich als Ausgestoßener, hegte aber den leidenschaftlichen Wunsch, vom bürgerlichen Gemeinwesen wieder aufgenommen zu werden, diesem zu nützen und es zu bessern, ohne daß er in seiner damaligen Lage viel Aussicht auf Erfolg haben konnte. So mochte ihm das Schicksal Catilinas als nicht beziehungslos zum eigenen erscheinen.

Beide, Ibsen wie Lingg, besaßen ein gewisses „Untergangsgefühl", das in ihnen Sympathie für Catilina als das Opfer einer niedergehenden Epoche hervorrief. Ibsen besaß dieses Gefühl unmittelbar in Verbindung mit reformierender Tendenz, indem er die gegenwärtige Gesellschaft für verfallsreif erklärte, um eine bessere aufzubauen; Lingg, der nicht Kraft hatte, aus überlebtem Zeitgefühl zu grundsätzlich neuen Werten vorzustoßen, als Opfer dieser Gesellschaft.

Beide besitzen psychologisches Verständnis für zwiespältige und komplizierte Charaktere. Wie Ibsen war auch Lingg Medizinstudent mit Interesse an Seelenheilkunde. In der Art des Interesses aber liegt der entscheidende Unterschied. Ibsen ist objektiv, Lingg subjektiv daran interessiert. Ibsen setzt Seelenkunde zur Erkenntnis, Bewältigung, Reform der Realität ein, zur Erfassung falscher Zustände und zu ihrer Überwindung. Lingg braucht die Seelenkunde infolge der Schwierigkeiten in der eigenen Brust. So liegt die Problematik, die Ibsen in Catilina sah („Widerspruch zwischen Kraft und Streben, zwischen Wille und Möglichkeit"[21]), in Lingg selbst; er mochte sich zu seinem Helden hingezogen fühlen, weil er ähnliche Widersprüche in sich trug. In dem römischen Revolutionär fand er den Willen zum Gewaltig-Großen, zugleich aber auch das Düstere, dem Untergang Geweihte.

Die Behandlung des Stoffes durch beide Dichter ist denn auch grundverschieden. Gemeinsam ist den Gestaltungen lediglich, daß neben der negativen auch die gute Seite der Hauptfigur gezeigt wird. Doch schaltet Lingg nicht so frei wie Ibsen, welcher sich folgendermaßen äußert: „Wie aus meinem Buch zu ersehen ist, teilte ich damals die Auffassung der beiden alten römischen Autoren (Sallust und Cicero) von Catilinas Charakter und Art zu handeln nicht, und ich neige noch immer der Ansicht zu, daß doch wohl irgend etwas Großes oder Bedeutendes an einem Manne gewesen sein muß, mit dem sich der unverdrossene Anwalt der Majoritäten, Cicero, nicht

[20]) ebd., S. 540.
[21]) ebd., S. 543.

eher einzulassen für geraten fand, als bis die Dinge eine solche Wendung genommen hatten, daß mit dem Angriff keine Gefahr mehr verbunden war. Man darf auch daran erinnern, daß es wenige historische Persönlichkeiten gibt, deren Ruf ausschließlicher in den Händen der Gegner gelegen hätte als der Catilinas[22])."

Lingg geht bei Zeichnung seines Helden von Ciceros Ansicht aus: „Er besaß Merkmale aller Anlagen zu größten Tugenden, aber alle waren sie verdunkelt von seinen Fehlern .... Kein Erlöser und Befreier, wie er manchen erschien, aber auch kein Niederträchtiger und Bösewicht war er, und Gutes und Böses waren in ihm vermengt, Züge von wahrer Größe und tiefster Verworfenheit, schuldvolle Tage hinter sich und das Streben nach höchsten Vorzügen, Edelmut und dämonische Tücke, das beste Wollen und wilde Zerstörungslust — so stellte ich mir diesen Römer vor[23])."

Ibsen ist Realist. Er vermag die menschliche Natur in ihren Triebfedern zu erkennen und objektiv zu gestalten. Ihn interessiert allein die psychologische Deutung Catilinas. Das ganze Drama ist in die Seele des Helden verlegt, die Gegenpartei tritt nicht in Erscheinung. Er selbst ist zugleich sein eigener Feind und Gegenspieler. Ein Opfer seiner Zeit, hat er sich durch Laster schuldig gemacht; trotz größter Anläufe vermag er sich nicht mehr zu befreien. Er will Rom retten, aber er muß untergehen. Die beiden Frauengestalten, zwischen denen er hin- und herschwankt, sind sein böses und gutes Prinzip. Auf Erden verfällt er der ihn mit Haß liebenden Vestalin Furia. Sie fordert Sühne für ihre einst von Catilina geschändete Schwester. Catilina schwört ihrem „Todfeind" und damit, ohne es zu wissen, sich selbst Rache zu (1. Akt, S. 558). Diese Rache muß sich erfüllen. Am lasterhaften Teil seiner Natur geht er zugrunde. Erst im Tode befreit ihn Aurelia, die reine Liebe, die Begleiterin seines guten Prinzips, so daß Catilina am Ende (S. 628) sagen kann:

> Ach, mein Arm wird schwach und schwächer, und mein Auge bricht;
> Aber hell ward mir's im Herzen, hell wie nimmerdar,
> Und auf meine wirren Wege blick' ich mild und klar.
> Ja, mein Leben war ein Nachtsturm wetterscheindurchloht;
> Doch ein ros'ger Morgendämmer ward zuletzt mein Tod.
> Du vertriebst die Finsternisse; ruhig ward mein Sinn.
> Ziehn wir denn zum Reich des Lichtes und des Friedens hin ....

---

[22]) ebd., S. 540 f.

[23]) LR., S. 106. Dieselbe Charaktermischung ist auch in der Hauptgestalt von Linggs gleichzeitig entworfenem, aber erst später ausgeführtem Drama »Berthold Schwarz« festzustellen.

Obgleich Ibsen mit dieser modern-psychologischen Ausdeutung keineswegs dem klassischen Stoff gerecht wird, ist das Drama doch auf seine Weise großartig gestaltet, Catilina und die übrigen Personen sind psychologisch sicher geschaut und leben.

Auch Lingg hat sich einen zwiespältigen Catilina gedacht, der zum Teil an diesem Zwiespalt zugrunde gehen soll, aber seine Gestalt gewinnt keine lebendigen Züge. Lingg ist nicht imstande, die inneren Kämpfe und Auseinandersetzungen einer Persönlichkeit psychologisch zu fassen, zu objektivieren und damit dramatisch auszuwerten; er bringt es nicht fertig, vom wirklichen Leben her die Geschichte zu gestalten. Catilinas Charakter bleibt allgemein und verschwommen, Lingg hat von seinem Helden eine nur unbestimmte Vorstellung, die ihn anzieht, die er aber nicht menschlich formen kann, da ihm selbst der Kontakt mit dem Leben fehlt. Gab Ibsen intime Lebensnähe und fast zu wenig Geschichte, so lebt Lingg vom realen Erleben losgelöst ganz im geschichtlichen Bereich. Da er sein Drama nicht genügend mit menschlichem Gehalt erfüllen kann, nimmt er zur Idee seine Zuflucht. Immer sind es geschichtliche Übergangszeiten, denen er sich nahe fühlt, so begreift er Catilina als „einen Vorläufer der Cäsaren und Erben der alten republikanischen Größe[24])." Wieder zeichnet er eine „Zeit beginnenden Verfalles" und darin die Hauptgestalt mit einer lyrischen Farbgebung zwischen Düster und Hell, wobei das dunkle Element überwiegt, ebenso wie auch im »Berthold Schwarz«, wo der Charakter des Helden gleichfalls mit einer geschichtlichen Übergangszeit in Verbindung gebracht ist. Das Tragische erkennt er darin, daß in der Verfallszeit „die schuldige Hand, die gebrochene Kraft nach dem Rettungsschwerte greift, daß Catilina, eine ihn anklagende Vergangenheit hinter sich, ohne das Vertrauen seiner Mitbürger erringen zu können, sich an die Spitze des Staates zu stellen unternimmt, daß er darüber und an dem Zwiespalt in ihm selbst zugrunde geht[25])". Und Lingg fügt hinzu: „Wie modern der Inhalt der Tragödie war, bewiesen Jahre hernach die Schreckensszenen der Commune in Paris." Jedoch bleibt eben alles unanschaulich und unreal. Die erste Fassung des Stückes (1864) ist ein Ungetüm an Länge und Breite, den Erfordernissen des Theaters durchaus widerstrebend. Die innere Gestaltung ist absurd. Catilinas Untergang erscheint nicht auf Grund seines Charakters oder Handelns innerlich notwendig herbeigeführt, sondern durch ein äußeres irrtümliches Geschehen: ein Gallier wird gegen Catilinas Willen in seinem Garten

[24]) LR., S. 106.
[25]) ebd., S. 106.

von einem seiner Genossen umgebracht; ein anderer Gallier (Catignar) rächt am Ende den Tod seines Landsmannes, indem er Catilina, der diesen Mord nicht gewollt hat, niedersticht. Diese unglückliche Anlage der ersten Fassung ist in der zweiten zum Besseren abgeändert.

In der zweiten Fassung gewinnt Catilina, historisch treu, die Gallier (Allobroger) für seine Zwecke. Als er sein Spiel verloren sieht, sucht er „im dichtesten Gewühl der Schlacht den Tod" und geht mit eigenem Willen zugrunde. Er wird verwundet; um nicht gefangen zu werden, reißt er den Verband ab und verblutet. Das Auftauchen Cäsars am Ende geschieht indes gewaltsam um der geschichtlichen Idee willen. Catilina deutet sterbend in die Zukunft: „Ich höre Schwingen eines Adlers, — Cäsar! — Du bist es, Julius Cäsar; werde größer, sei glücklicher als ich!" Diese Worte zeigen deutlich die äußerliche, naive Auffassung des ganzen Dramas. Nichts geschieht aus einer inneren Gesetzmäßigkeit heraus. Der Leser oder Zuschauer kann dem weitschweifigen Gang der Handlung keinen Anteil schenken, weil er kein Interesse an der Hauptgestalt gewinnt. Sowohl Catilinas Charakter als auch seine Pläne bleiben im Umrißhaften stecken. Er erscheint anfangs (I, 2) als wilder Rauf- und Saufheld, der nichts zu verlieren hat und, um sich für die ihm entgegengebrachte Verachtung zu rächen, eine „Umwälzung aller Dinge" herbeiführen will. Er meint, ein einziger Sieg könne alle seine Verbrechen auslöschen. Der Dichter gibt seinem Helden keine Prägung, mit der er ihn bedeutsam oder anziehend machen, ihn menschlich nahebringen und für ihn Verständnis wecken könnte. Er differenziert und motiviert die Gestalt nicht. Man fühlt kein Format in diesem Menschen, sein Seelenleben läßt gleichgültig, soweit es überhaupt sichtbar wird. Man begreift zunächst nicht, daß es diesem Verschwörer überhaupt um etwas Wesentliches oder gar Großes zu tun ist. Er erscheint als ein zu Recht Verstoßener, der den Aufruhr nur aus Neid und Haß wünscht. Erst als Catilina seinen Gefährten gegenüber die Absicht äußert, Konsul zu werden, und diese nur ihre egoistische Habgier zeigen, blickt er verächtlich auf sie herab und gibt zu verstehen, daß er sie nur als Werkzeug zu einem guten Zweck gebrauchen will (I, 5). In der Begegnung mit Cicero (I, 6) fordert Catilina, um sich zu rehabilitieren, den Befehl über ein Kriegsheer, indem er darauf hinweist, daß er zwar kein guter Bürger, doch immer ein tapferer Römer gewesen sei. Da er aber schon vorher eine Verschwörung angezettelt hat, nimmt es nicht wunder, daß Cicero ihn abweist. Darauf droht Catilina mit offener Feindschaft. Auf dem Gartenfest (II, 4, 5), an dem Lentulus und der Gallier gewonnen werden und der Bund beschworen wird,

verkündet Catilina sein vages Ziel: „Gleichheit des Glückes, aller Güter Teilung, in allem Freiheit und für alle Freiheit." Nicht gegen das Vaterland will er die Waffen ergreifen, sondern „gegen die, die alles Gut der Erde / Für sich behaupten wollen, um den Reichtum / Allein und ohne Nutzen zu verschwenden". Der dritte Akt ist von einem erdrückenden Rankenwerk ausgefüllt (obwohl in der zweiten Fassung der Verrat an die Konsuln nur noch erzählt wird) und läßt jede straffe Handlungsführung vermissen. Sempronia und Lentulus stehen im Vordergrunde. Auf Catilina fällt nur durch die Episode mit der Vestalin neues Licht. Sie, die er einst liebte, warnt ihn und erblickt in seinen Handlungen einen falsch geleiteten Ehrgeiz. Sie weigert sich, seine Herdflamme wieder zu entfachen, und Catilina löscht, indem er sie umfängt, das heilige Altarfeuer. Doch werden die Motive seines Handelns auch in dieser Szene nicht klar. Die Senatszene wird in der Endfassung aus dem dritten in den vierten Akt verlegt (IV, 5—7). Der Dialog Cicero - Catilina vor dem Senat bleibt ganz äußerlich. Weder die Handlungen der einen noch die der anderen Seite werden begründet. Catilina wirft der Senatspartei Habsucht und Stumpfheit vor. Er selbst strebe „nach dem höchsten Ziele". Doch wird das alles nur behauptet, ohne lebendig gezeigt zu werden. Auch Cicero bleibt gestaltlos und beschränkt sich auf allgemeine Entgegnungen als Hüter der Ordnung. Weder seine Licht- noch seine Schattenseiten treten sonderlich hervor. Nach dem Überfall auf den Senat verläßt Catilina Rom, um zu seinem Heer zu stoßen. Der Tod der von ihm befreiten Vestalin, die zuvor doppeldeutig seine Standarten weiht (IV, 11), und Catilinas eigene Ahnung sagen seinen Untergang voraus (IV, 8). Als er im Feldlager die Nachricht von der Hinrichtung seiner Genossen zu Rom erhält (V, 2. Szene nach der Verwandlung), bricht Catilina innerlich zusammen und stellt lyrische Betrachtungen über den Sinn des Lebens an. Zukunftweisend muß er der „geschichtlichen Idee" Linggs Ausdruck geben:

> Aus diesem Krieg ersteh
> Wie nach der Flut ein härteres Geschlecht,
> Das, statt der Heuchelei, den offnen Haß
> Auf trotz'ger Stirne trägt und stolz und furchtlos
> Die Wolfsnatur bekennt, den heißen Hunger
> Nach Geld und Herrschaft.

Wie er endet, wurde bereits erzählt.

Diesem in Anlage, Aufbau, Charakterzeichnung so verfehlten Drama konnte ein Erfolg nicht beschieden sein; auch dann nicht, als Lingg die umfangreiche erste Fassung verkürzte und die Schwierigkeiten des Szenenwechsels durch Bühnenteilung zu beheben suchte.

Possart spielte den Catilina in der Münchener Aufführung. Das Stück erlebte nur eine Wiederholung. Es fand also auch nicht die Zustimmung der Zeitgenossen. Paul Heyse nannte in einem Briefe an Geibel (18. V. 1874) Lingg „den Catilinarischen Verschwörer gegen die Technik des Dramas[26])". König Ludwig I. aber gefiel die Tragödie; er ließ dem Dichter nach Lektüre der Buchausgabe ein Ehrengeschenk übermitteln[27]). „Der König sagte", schreibt Lingg über eine Audienz[28]), „er habe meinen Catilina im Colosseum gelesen, das sei der rechte Ort für dieses Werk, und fügte später hinzu: ‚Ich habe Rom noch wie es Goethe sah gesehen'." Diese Äußerung des Königs scheint kennzeichnend für die seelische Haltung, die noch in den Bezirken der Klassik weilte. Er konnte seiner inneren Struktur nach eine im Geiste des Spätklassizismus geschriebene Tragödie wie die Linggs begrüßen. Hier berührt sich der Geist, den Ludwig I. im Anschluß an die Klassik geschaffen hatte, die ganze Münchener Illusion, mit der Muse Linggs, die in diese Bahnen geraten war.

Sowohl Ibsen als Lingg nahmen also eine Gestalt aus dem Altertum zum dramatischen „Helden", die wegen ihrer weitgehend negativ-problematischen Natur von der deutschen Klassik niemals zum Helden gewählt worden wäre. Beide Dichter haben sich somit von der Klassik gleich weit entfernt. Diese, besonders Goethe, durchlebte und erfaßte die Realität, um sie hernach zu stilisieren und in eine ideale Region hinaufzuläutern. Nach der Klassik bilden die in ihr vereinten Wesenszüge (Realität und Idealität) literarisch zwei auseinanderlaufende Extreme: einerseits den Realismus und Naturalismus (positiv in der Zeit stehend), andererseits den Nur-Idealismus (Zeitströmung und Realität abwehrend). Die eine Richtung vertritt Ibsen, die andere Lingg. Der erste wählt den problematischen Catilina, um an dieser Gestalt die psychologische Kraft zu erproben, mit der er Menschen und Leben durchdringt, und mit der er späterhin in seinen Seelendramen Enthüller und schöpferischer Kritiker wurde. Er war also in so hohem Maße „Realist", daß er nicht nur ganz in seiner Zeit stand, sondern sogar einen kämpferisch reformierenden Einfluß auf sie übte, indem er ihre Schäden durchschaute.

Lingg dagegen wählte Catilina, weil er in ihm das Helldunkel des Lebensgefühls und den Zwiespalt sah, der ihn selbst quälte und zum Scheitern zu bringen drohte. Doch kann er ihn nicht objekti-

---

[26]) Heyse-Geibel, Briefwechsel, 1922, S. 243.
[27]) Vgl. LR., S. 118.
[28]) ebd., S. 118.

vieren und wirklich darstellen. Da er nur im Ideelichen weilt, macht er den ihm vorschwebenden zwiespältigen Charakter zum Träger der seinem Wesen entsprechenden Geschichtsidee: Verfall und Übergang. So bleibt das Drama im Unrealen und Unkräftigen zugleich und ist deshalb heute vergessen.

Vom Blickpunkt der Geschichte werden beide Dichter dem Stoffe nicht gerecht. Ibsen nicht, weil er aus Catilina einen modernen, zu differenzierten Menschen macht, Lingg nicht, weil er in der Idee und im Schwachen steckenbleibt. —

In diesem Zusammenhang drängt sich Hebbels Catilina-Ansicht auf. Er schreibt im Tagebuch vom Juni 1856: „Wir sind in den Zustand Roms nach den Gracchen geraten, und wer das nicht sieht, ist blind, wer da glaubt, es sei von Freiheit die Rede, ist ein Tor; Formen halten nichts mehr, wir werden den Despotismus segnen, wenn er unser Leben schützt, wie die Römer den des Augustus segneten. Daß vernünftige Männer dies tun könnten, habe ich längst begriffen, nun ist es mir vollends klar und nun begreife ich auch Catilina[29])."

Diese Ansicht Hebbels gewinnt besondere Bedeutung, wenn man sie mit Linggs und Ibsens Lebensgefühl vergleicht. Ibsen war vollständiger Realist; er kannte die Gebrechen seiner Zeit, aber half ihr, den Dingen auf den Grund gehend, darüber hinweg. Seine Catilina-Auffassung ist fast rein psychologisch. — Lingg war vollständiger Idealist; er konnte in keinen positiven Kontakt mit der Wirklichkeit kommen. Sein Catilinadrama bleibt im Ideelich-Unlebendigen. — Die zitierte Ansicht Hebbels steht zwischen beiden Auffassungen. Er fühlt die Übergangsstellung der Zeit und gewisse Untergangsmerkmale. Aber er fordert den schöpferischen Überwinder. Catilina dürfte er, hätte er den Stoff gestaltet, ähnlich begriffen haben wie die anderen Helden seiner Dramen. Alle seine Stücke versetzen in eine Übergangszeit. Im Mittelpunkt steht die Gestalt, die eine neue Zeit verkündet und diese heraufführt, die selbst aber als Individuum unverstanden an ihrer eigenen Zeit zugrunde gehen muß. Hebbel ist „Realidealist". Er hilft sich, nachdem er mit realistischem Scharfblick die Erscheinungen erfaßt hat, idealistisch darüber hinweg: er ist Pessimist in seinem „Pantragismus", Optimist in seinem Glauben an die Idee. Hebbel steht also mit der Verschmelzung idealistischer und realistischer Züge zwischen Lingg und Ibsen.

---

[29]) Tagebücher (hg. von Werner), IV, 5450, 56—63.

2.

Agrippina

Der Kaiser Tiberius ist eine im Münchner Kreise gern behandelte Gestalt. Auch er gehört in die antike Spät- und Verfallszeit, zu der sich der späte Klassizismus in Deutschland hingezogen fühlte. Julius Grosse schrieb ein erfolgreiches Trauerspiel »Tiberius« (1876), Geibel die Ballade »Der Tod des Tiberius« (1856) und Ferdinand Gregorovius aus seinen Geschichtsstudien heraus ein Drama gleichen Titels (1851)[30]). Der Reiz eines solchen Stoffes bestand offenbar darin, daß man ein düster-pathetisches Geschichtsbild entwerfen und diesem die junge, erwachende Welt des Germanentums entgegensetzen konnte, der man ideale patriotische Farben gab (Geibel). Lingg hatte ja für die Übergangszeit der untergehenden Römer und aufstrebenden Germanen schon durch seine »Völkerwanderung« Interesse gezeigt. Nur wurde dort auch ein Ton der Wehmut in die verfallende Schönheitswelt gelegt (vgl. »Die griechische Insel«). Doch findet sich das Schauerlich-Düstere der Verfallswelt ebenso zugunsten der gesunden germanischen Kraft eingeführt, so in der Szene, in der Eudoxia den Vandalenkönig zu Hilfe ruft[31]), wo auch auf Tiberius angespielt wird. In derselben frühen Sammlung findet sich das Gedicht »Capri«[32]), in dem gleichfalls die Erinnerung an germanische Geschichte dem Gedanken an den „finstern Cäsar" gegenübergehalten wird.

Dem kleinen dreiaktigen Drama Linggs »Agrippina«, wohl schon am Ende der sechziger Jahre entstanden, fehlen die eigenartigen Töne durchaus, es atmet das lyrische Pathos Geibels, ohne die Gewandtheit und das technische Können dieses Dichters auch nur annähernd zu erreichen.

---

[30]) Wie sehr der Stoff in der Luft lag, beweist etwa noch das Erscheinen folgender Werke: Adolf Stahrs »Tiberius« 1863, 2. Aufl. 1873, Gustav Freytags »Verlorene Handschrift« 1864, und sein »Tiberius und Tacitus«, Berlin 1870, und Wiedermeisters »Cäsarenwahnsinn« 1875. Endlich Gerhart Hauptmanns verlorenes Frühwerk »Das Erbe des Tiberius« 1884.

[31]) Ged. 1854, S. 143.

[32]) S. 81:

Dort drüben die Villa des Römertyrannen,
Ein wüster zertrümmerter Steinkoloß,
Und hier fast wie aus deutschen Tannen
Ein hohenstaufisch Felsenschloß.

Hier wird der Kaiser als „voll Angst und Überdruß" bezeichnet, und auch in der ersterwähnten Gedichtstelle (Eudoxia) erscheint er „voll Hohn und bittrem Menschenüberdruß", doch wird ihm Größe zuerkannt.

Auch diesem Stück fehlen wirkliche Konflikte und die Ansätze zu einer wahrhaften Charakterzeichnung. Es handelt sich eben um ein dramatisches Gedicht, ein Geschichts bild mit effektvoller Dekoration, wie es im Münchner Kreise unter dem malerischen Einfluß Pilotys und seiner Schule üblich war. In einer sehr gehobenen, dem wirklichen Leben fernen Sprache werden Verhältnisse geschildert, bei denen gute Menschen unter düsteren Verbrechen leiden müssen.

Lingg wählt Agrippina zur Heldin seines Stückes und macht sie zu einer eindeutig edlen Gestalt, während Tiberius Gegenspieler und ein finsterer Bösewicht ist, bei dem kaum der leise Anklang an ein menschliches Fühlen spürbar ist[33]); bei Grosse hingegen wird Tiberius zur heldischen Figur, die „nur die Schuld anderer auf sich nehmen muß — er geht aus Ekel und Abscheu an der entgötterten Welt zugrunde[34])".

Den Stoff holte Lingg wohl aus allgemeinen Tacitus-Reminiszenzen, ohne ihn besonders zu vertiefen.

Auf der Spielseite befinden sich neben Agrippina Germanicus, ihr Gatte, zu dem Volk und Soldaten halten, der Senator Valerius und die germanische Thusnelda; Gegenspieler ist neben Tiberius Sejanus.

Tiberius ist auf den siegreich aus dem Norden heimkehrenden Germanicus, dem das Volk zujubelt, eifersüchtig (I, 1); während sich dieser ohne Erfolg bemüht, den beginnenden Argwohn des Kaisers zu zerstreuen (I, 4), beschützt Agrippina, seine Gattin und Begleiterin in den Feldzügen, die gefangene Thusnelda und will sie in ihr eigenes Haus nehmen, um zu verhindern, daß man sie an den Siegeswagen bindet. Sie trotzt damit dem Befehl des Tiberius und schürt dessen Haß aufs neue (I, 2 u. 3). Tiberius glaubt, daß Agrippina mit ihrem Gatten zusammen gegen ihn arbeitet. Sejanus rät dem Kaiser, den Nebenbuhler zu entfernen (I, 3). Das Mitleid, das edle Handeln der Agrippina löst den Untergang des Germanicus und in der Folge auch ihren eigenen aus. Germanicus ahnt das (I, 4). Sejanus überbringt unter der Maske der scheinbaren Huld des Imperators den Befehl, sogleich nach dem Orient aufzubrechen, um dort die Legionen zu führen, ohne daß es Agrippina erlaubt wird, ihren Mann auf diesem Zuge zu begleiten (I, 5). Die vollständige Ergebenheit der Soldaten, die nur dem Germanicus folgen wollen (I, 6), muß den Haß des Kaisers noch verstärken.

---

[33]) Ohne Beziehung zur Auffassung Stahrs, den Lingg wohl nicht kennt; bei Stahr ist Tiberius menschlicher gesehen.

[34]) Vgl. Osw. Brenner „J. Grosse als Dramatiker", Diss., Würzb. 1924.

Ein „Chor des Volkes“ berichtet am Anfange des zweiten Aktes, was sich inzwischen ereignet hat. Germanicus ist in der Ferne gestorben, und Agrippina naht auf einem Schiffe der italienischen Küste; sie befindet sich auf dem Wege nach Rom, um ihren Mann im „Schoß des Ahnenheiligtums“ zu bestatten. An der Hand ihre Kinder führend, kommt die Witwe mit der Urne ans Land; das Volk macht sie mit dem Gerücht bekannt, Tiberius habe ihren Gatten umgebracht (II, 1). Valerius[35]) warnt sie, nach Rom zu gehen (II, 2). Nachdem sich die Szene verwandelt hat, tritt Agrippina dem Imperator im Grabmal des Augustus entgegen (II, 3). Wie sie in der dritten Szene des ersten Aktes zum erstenmal den Zorn des Kaisers gereizt hat, indem sie für Thusnelda eintrat, so reizt sie ihn jetzt aufs neue. Wohlwollen oder gar Liebe weist sie zurück und wirft ihm die Anstiftung zum Giftmord an ihrem Gatten vor. Eine ihr von ihm gereichte Orange lehnt sie ab mit dem Ruf: „Aus deiner Hand ist alles Gift![36])“ Nun ist die Wut des Tiberius aufs höchste gestiegen. Agrippina soll den Hungertod erleiden, nachdem sie zuerst alle ihre Kinder hat sterben sehen. Sie befindet sich nun in einer noch schlimmeren Lage als Thusnelda, der sie vorher helfen konnte (II, 4).

Der ganz kurze dritte Akt beginnt mit einem Chor von „Najaden, Dryaden und Oreaden“, der wieder auf die Handlung vorbereiten muß. Agrippina und ihre Kinder sind nicht mehr am Leben. Die Nymphen erscheinen dem Kaiser Tiberius, der in seinem Palast auf Kap Misenum auf einem Ruhebett liegt, als die Stimmen des Gewissens[37]). Der Geist Agrippinas verkündet ihm „furchtbares Totengericht, ewiger Qualen unlösliche Bande“ (III, 2). Tiberius will gequält die Versöhnung, doch wird er abgewiesen: „Eine Flut von Tränen trennt uns.“ Sie ist ihm endlich ganz entrückt:

Seliger Inseln Gebirgen vorbei
Führt uns der liebliche Knabe!
Schwingt er die Fackeln, so leuchten die Sterne,
Überall Licht und ertönende Ferne,
Himmlische Wolken tragen empor!

---

[35]) Gemeint ist der Konsul d. J. 20, M. Valerius Messalla, der in der Tat der trauernden Agrippina entgegenging (Tac. ann. III, 2). Alles Weitere ist freie Phantasie.

[36]) Vgl. dazu Tacitus Ann. IV, 54: Bei der Hoftafel sitzt Agrippina apathisch da und ißt nicht. Tiberius reicht ihr einen Apfel, den sie den Sklaven weitergibt. Sie beschuldigt damit den Kaiser eines Giftmordversuchs. — Dies wird bei Lingg ins Poetische gezogen: er wählt statt des Apfels Orangen, die es im Altertum gar nicht gab. Orangen aber bedeuten Italien und damit für den Münchner Kreis Poesie.

[37]) Die Ermordung des Kaisers in nächtlicher Szene unter vorangehenden Gewissensqualen schildert auch Geibels Ballade.

Während Agrippina im Lichte mit dem Gatten und den Kindern vereint ist, ereilt Tiberius sein Schicksal. Er wird von einem von Caligula gedungenen Mörder erwürgt (III, 3)[38]). Der Chor besingt die ewige ausgleichende Gerechtigkeit. Im Tode werden die Frevelnden verdammt und die Guten erhoben. Der Gesang der Nymphen wie auch die oben zitierten Verse klingen an den zweiten Teil des Faust an:

Die Höhen umwebet,
Die Wipfel umschwebet
Mit rosigen Gluten . . .

Ein „Chor aller" drückt die einfache ethische Idee des ganzen Gedichtes aus. Er besingt den neuen „Tag", der jetzt für Agrippina anbricht,

Der siegende Treue
Und sittige Scheue
Auf ewig vereint!

Die Charaktere sind im wesentlichen in Schwarz und Weiß gezeichnet. Agrippina und Germanicus sind edle und tapfere Menschen, die dem Frevel erliegen. Agrippina zeigt sich mitleidig der Feindin gegenüber (I, 2), sie begegnet unerschrocken dem Tyrannen (I, 3), sie liebt ihren Gatten über alles (I, 4) und hat es verstanden, eine erlahmende Kohorte „mit beherztem Wort" in den Kampf zurückzurufen (I, 5). Von den Soldaten wird sie geliebt und verehrt, mit denen sie „im fernen Land Müh' und Gefahren geteilt". Sie hat die Verwundeten gepflegt (I, 6). Ihr Schmerz um den toten Gatten ist unermeßlich (II, 1). Sie ist fromm und weiß sich im Schutze der Götter (II, 2), die Gnade des Tiberius verachtet sie (II, 3).

Germanicus erscheint in den drei kurzen Szenen, in denen er auftritt (I, 4—6), als strahlender Held, der seine Frau liebt und sich nach den vollbrachten Kriegstaten auf das häusliche Glück freut, sowie als vorsichtig und besonnen. Agrippina bezeichnet ihn als „gut und hilfsbereit. Als ein Vorbild für die Jugend, als ein Bild der Männlichkeit" und „echten Römertugend" (II, 1). Seine Soldaten und das Volk verehren ihn (I, 6 u. a.).

Valerius warnt vor Tiberius, ohne selbst eigene Züge zu gewinnen (II, 1, 2).

---

[38]) Lingg nennt ihn „Marco". Nach Tacitus gibt Macro den Befehl, den aus einer Ohnmacht wieder erwachten Kaiser durch übergeworfene Kleider zu ersticken (Ann. VI, 50). Macro ist der Nachfolger Sejans als Praefectus Praetorio. Aus dem höchsten Beamten des römischen Reiches Macro macht Lingg einen zum Morde gedungenen Gladiator, dem er den modern-italienischen, wohl aus Macro verballhornten Namen Marco gibt!

Thusnelda erscheint als Trägerin aller germanischen Tugenden, sie ist stolz, freiheitliebend, sie will den Tod lieber als die Knechtschaft (I, 2). Sie prophezeit, daß sie gerächt werden wird, und ist überhaupt die Vertreterin einer kommenden Zeit[39]). Auch Agrippina weiß, daß mit dem Tode des Germanicus Roms Untergang nicht mehr fern ist (II, 1 u. 4).

Der große Gegenspieler ist Tiberius, „das Haupt dieser Zeit des tiefen Verfalles" (I, 4). Sein Charakter ist ganz und gar düster gefärbt. Er würde völlig schwarz und unmenschlich erscheinen, versuchte der Dichter nicht, ihn als „entnervt" (I, 5) hinzustellen und so sein Verhalten zu motivieren. Seine Persönlichkeit wird von diesem Blickpunkt aus erklärbar. In dem nervenschwachen Greise, der von Furcht und Minderwertigkeitsgefühlen besessen ist, muß die strahlend gesunde und heldische Kraft des Germanicus Haß und Eifersucht erregen (I, 1 u. 3). Er fühlt sich selbst müde und sieht sein Volk für den Untergang reif:

> Die Zeit wird schlimm und immer schlimmer,
> Wie eine Schar verruchter Sklaven
> Ist bald dies Römervolk — Verfall,
> Verbrechen, Selbstmord, Ehebruch,
> Vergiftung, Mord und Meineid überall! (II, 3.)

Doch fehlt ihm ganz der Kontakt mit dem Volke. In seiner Umgebung befindet sich nur der schurkische Schmeichler Sejanus. Innerlich allein und die Menschen verachtend, will der Kaiser in die Einsamkeit gehen. Mit dem typischen Bedürfnis des „Entnervten" verlangt er nur nach Stille. Er ist selbstquälerisch und unglücklich in seinem Verfolgungswahn und seinen Grausamkeiten — doch ist er krank, er kann nicht anders handeln. „Es ist mein Fluch, daß ich mein und aller andern Dämon bin" (I, 3). Ruhebedürftig und doch ruhelos schickt er überallhin „seine Späher, seine heimlichen Vollstrecker aus" (II, 1). Agrippina findet ihn selbst „bedauernswerter" als seine Opfer (II, 3), da er in ständiger Angst lebe. Sein Versuch, Agrippinas Liebe zu erringen, muß scheitern; es ist die letzte aufflammende Begierde nach gesundem Leben. Ihre Verachtung löst seinen satanischen Haß aus (II, 3). Geplagt vom Gewissen, voll Ekel gegen die Menschen, erscheint er im letzten Akte vor seiner Ermordung[40]). In einer solchen Welt bleibt, nachdem der kräftige

[39]) Bei dieser Gestalt ist an Pilotys Bild „Triumph des Germanicus" (1873) zu denken, auf dem Thusnelda „als Hauptfigur in Fesseln an Tiberius vorübergeführt, durch die Hoheit und Würde ihrer Erscheinung zur eigentlichen Siegerin wird". (Pecht, a. a. O., 3. Reihe, S. 223.)

[40]) Auch Geibels Tiberius stirbt in Menschenverachtung, doch wird diese Menschenverachtung besser und ausführlicher als bei Lingg motiviert. Auch hier steht am Ende die Verachtung Caligulas.

Germanicus gefallen ist, nur Thusnelda als junge, lebensfähige Gestalt zurück, so daß der Leser oder Hörer annehmen muß und soll, daß ihr die Zukunft gehört.

Da die Charaktere hauptsächlich auf lyrisches Hell und Dunkel beschränkt bleiben und ein wesentlicher dramatischer Konfliktsfall nicht gestellt ist, kann auch von einem Bau nach dramatischen Gesetzen keine Rede sein. Das Stück bewegt sich in einer erhöhten Sphäre, in der in drei losen, äußerlich effektvoll geschauten Historienbildern das ins Übermaß erhobene Gute und Große gegen das Böse und Niedere triumphiert. Den ganzen ersten Akt füllt nichts als die Eifersucht und Grausamkeit des Kaisers und die Tod bedeutende Verbannung des Germanicus aus, die durch das Mitgefühl der gesund und positiv gezeichneten Agrippina mit der Germanin (dies die innere Tragik?) hervorgerufen ist. In recht unglücklicher Weise sagt Thusnelda voraus, auf welche Art Tiberius schließlich umkommen wird (I, 3). Solche Vorverkündungen scheinen ein beliebtes Mittel der Münchner Dramatiker gewesen zu sein, auch Grosse macht davon im »Rafael« Gebrauch[41]). Im zweiten Akt setzt Tiberius die Äußerungen seines sinnlosen Hasses fort, der sich nun gegen Agrippina richtet. — Der dritte Akt bringt den Tod des Tiberius und die Andeutung einer seligen Vereinigung Agrippinas mit Germanicus und ihren Kindern. Die Gedanken und Gefühle bewegen sich nur im Lyrischen, ohne daß eine nennenswerte dramatische Vertiefung zu erkennen wäre.

Die äußere Technik müht sich um ein wirkungsvolles Theater; die nächtliche Szenerie im Palaste des Tiberius mit den umgebenden Statuen und dem Ausblick auf das Meer oder die Szene im Grabmal sind hier bezeichnend. Auch der ganz äußerliche Einsatz mythologischer Figuren (Najaden usw.) oder die Erscheinung von Agrippinas Geist huldigt dieser Liebe zum Theatereffekt ebenso wie die Verwendung der großartig beabsichtigten, aber äußerlich dargestellten Chöre, die nach Art der Antike die Akte miteinander verbinden sollen und allgemeine Betrachtungen anstellen, doch ganz ohne tiefere Bedeutung sind und beweisen, daß Lingg die griechische Tragödie in ihrem Wesen nicht verstanden hat. — Der zweite Akt wird trotz seiner Kürze noch von einer Verwandlung zerschnitten, der dritte endlich umfaßt nur wenige Verse.

Es ist nicht anzunehmen, daß Lingg dieses Stück überhaupt für die Bühne gedacht hat. Es enthält nichts anderes als eine in effekt-

---

[41]) Rafaels Ende wird bereits im 1. Akt vorausgesagt, und ähnlich verfährt Grosse auch an anderen Stellen. (Vgl. Brenner, J. Grosse als Dramatiker.)

volle Szenerie und Dialogform gebrachte Geschichtslyrik voll idealer Gefühlsseligkeit, aber ohne wesentlichen inneren, wirklich dramatischen Gehalt.

3.

Die Frauen Salonas

»Die Frauen Salonas«[42]) (Tragödie mit Chor in einem Akte) erschien 1887 im Druck. Das Werk dürfte jedoch bedeutend früher angelegt sein. In der Berliner Staatsbibliothek findet sich ein handschriftliches Blatt, ein Fragment von zehn Zeilen, das die Bezeichnung „Aus einem Drama »Diokletian«" trägt. Das darunter gesetzte Datum ist Juni 1874. Es handelt sich bei dem Fragment offenbar um einen Monolog Diokletians, aus dem wir Stellen in den »Frauen Salonas« wiederfinden. Die betreffenden Zeilen in dem Fragment lauten:

> Bald in den Strom getaucht des ew'gen Daseins
> Werd' ich verschwinden wie ein Hauch. Der Mensch
> Ist nur ein Bildnis, das zerfällt.

Diese Worte sind in folgender Fassung in die »Frauen Salonas« (6. Szene) übergegangen:

> Bald in der Dinge ew'gen Strom versunken,
> Werd' ich verschwunden sein; der Mensch ist nur
> Ein Bildnis, das zerfällt.

Es ist also anzunehmen, daß das Drama bereits in den siebziger Jahren konzipiert wurde. Es besitzt keinen bedeutenden Konflikt und kaum die Ansätze zu einer tieferen Charakterzeichnung. Es sollte nicht Tragödie, sondern lieber „dramatisches Gedicht" genannt sein. Alles darin geht auf lyrische Stimmung aus. In dieser Hinsicht gerät manches gut, nur dürfen nicht die Maße eines wirklichen Dramas angelegt werden.

Auf den Stoff dürfte Lingg schon im Zusammenhange mit den Studien zur »Völkerwanderung«[43]) gekommen sein. Wieder handelt es sich um ein Bild aus der spätrömischen Verfallswelt. Undank, Nichtswürdigkeit der Menschen ist das Thema.

---

[42]) Gesamtausgabe 1897, S. 201 ff.

[43]) Besonders dürfte Lingg die auf das Thema bezüglichen Angaben bei Gibbon benutzt haben. (Vgl. Gibbons »Geschichte des allmählichen Sinkens und endlichen Untergangs des römischen Weltreichs«, übers. von Sporschil, Leipzig 1862, II, S. 103—108.)

Häscher des Kaisers Licinius kommen an die Küste von Salona. Hier hat sich Diokletian, dem Thron entsagend, einen prächtigen Palast gebaut, um sein Leben in der Stille, im Umgange mit der Natur seiner Heimat, zu beschließen. Die Welt läßt ihn nicht ungestört. Obgleich Licinius dem ehemaligen Herrscher alles schuldet, was er ist, lassen ihn Eifersucht und Furcht nicht ruhen; denn Diokletian erfreute sich größerer Beliebtheit beim Volke. Herodian soll diesen beseitigen. Als der Mörder aber vor dem Kaiser steht, erkennt er Diokletians Seelengröße und verwünscht seinen Auftrag; der Kaiser hat ihm einst das Leben geschenkt. Salonas Frauen, deren Ahnen die Stadt vom Feinde befreiten, und die alljährlich zum Andenken an diese Tat einen Tanz aufführen, erdolchen den Herodian, und Diokletian scheint gerettet. Nun aber wählt er freiwillig den Tod, überwältigt von dem Undank der Welt, den er selbst in Licinius großgezogen hat.

Dem Titel »Die Frauen Salonas« fehlt die innere Begründung. Sie treten zwar als Chor mit einer Chorführerin auf und sollen wohl etwas Ähnliches wie die griechische Moira vorstellen, spielen aber eine recht äußerliche Rolle. Die alleinige Hauptperson ist Diokletian. Doch auch sein Charakter tritt nicht klar genug hervor. Im Monolog der dritten Szene erscheint er als ein Gebieter, dem Ruhm, Schmeicheleien und Huldigungen auf dem Throne vor allem lieb waren (so auch in der fünften Szene), der erst am Ziel aller Wünsche „mit ganzer Wucht“ empfand, „wie eitel alles ist“. Trotz seiner Prunkliebe wurde er vom Volke geliebt (Szene 6). Es ist historisch, daß Diokletian sich auf byzantinische Art verehren ließ, im ganzen aber hat er doch eine segensreiche Regierung ausgeübt. Bei Lingg entsteht nicht so sehr der Eindruck eines weisen Herrschers nach einem tatenreichen Leben, als der eines Übersättigten, der in Erkenntnis, daß „alles eitel ist“, in der Natur Ruhe sucht. Trotzdem spricht er ein paar Zeilen später von der inneren Kraft, die es ihn koste, in der Abgeschiedenheit zu bleiben, um damit (welche Motivierung!) „den Glanz des größten Ruhmes noch zu überbieten[44]). Dazwischen stehen lyrische Verse, die mit der Betrachtung enden: „Beneidenswert ist, wer für andre Wesen, / Wer für ein Liebes lebt und kämpft und leidet; / Wer für sich selbst nur lebt, ist arm.“ Das alles geht im Sinn ganz durcheinander. Zwar erfährt man, daß Diokletian Gutes tut, daß ihm in Salona jeder „von Herzen zugetan“ ist (Szene 6), aber von seiner früheren Regierung hört man nur, daß er eine grausame Christenverfolgung angestiftet

[44]) Vielleicht von Gibbons Angabe hergeleitet: „Diokletian erwarb den Ruhm, der Welt das erste Beispiel einer Abdankung zu geben.“ (S. 103.)

hat, wozu ihn, wie er sagt, die Liebe zu den Menschen bewogen hat, weil er ihnen die heitere Götterwelt Homers erhalten wollte[45]). Ferner hört man, daß er den Herodian bei einer solchen Verfolgung wegen seiner Tapferkeit begnadigt hat. Der Großmut Diokletians verdankt Licinius alles, was er geworden ist (Szene 5 und 6). Mit dem Glück und der Macht dieses Mannes möchte aber Diokletian nicht mehr tauschen; er ist in seinen Gärten nun glücklicher[46]). Doch geht aus dem Monolog in der fünften Szene wieder hervor, daß es für ihn der „Tugend" bedarf, um in der „Weltvergessenheit" auszuhalten, und mit der Ankunft des Herodian erwachen von neuem die Gedanken an seine „glorreichen Tage". An dieser Stelle wird die Abgeschiedenheit damit motiviert, daß er eine neue Zeit herannahen fühle, die er nicht mehr lenken „will und darf", und vor der er „ohnmächtig" das Haupt beugt. Die ganze Zeichnung ist durchaus wirr und unklar. Am hervorstechendsten und allgemeinsten ist der Zug der „Großmut" (Herodian: „O Großmutreicher!"). Eine Schuld wird nicht erkenntlich. Dem Tode gegenüber zeigt sich Diokletian gefaßt, doch sagt er mit moderner Psychologie: „Ach, arme Seelenstärke, die aus der Furcht, nicht feig zu sein, den Rest von Mut zusammenrafft!" (6. Szene). Die eigentliche Todesursache besteht im seelischen Zusammenbruch, der in die große heroische Gebärde die moderne Verzichtstimmung einfließen läßt.

Herodian, der als Unheilbringer in das arkadische Idyll einbricht, handelt zuerst im guten Glauben an seine Pflicht; er verachtet den Kaiser wegen seiner Grausamkeit gegen das Christentum und verficht gegen ihn die Sache der Menschlichkeit, bis er erkennt, daß er dem Kaiser sein Leben zu danken hat. Die Haltung

---

[45]) Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen über die »Völkerwanderung« Linggs in dieser Arbeit (s. o. S. 54 ff.). Hier bleiben von diesem Sinngehalt nur noch allgemeine Worte. Diokletian fühlte sich als tragisches Opfer einer Übergangsepoche.

[46]) Gibbon erzählt die Anekdote, wie Diokletian auf die Zumutung Maximians reagierte, wieder die Regierung und den kaiserlichen Purpur zu übernehmen: „Er wies die Versuchung mit einem mitleidigen Lächeln von sich und bemerkte ruhig, wenn er Maximian das Gemüse zeigen könnte, welches er mit eigener Hand zu Salona gepflanzt habe, so würde er nicht länger in ihn dringen, den Genuß des Glückes gegen die Jagd nach Macht zu vertauschen." (II, S. 106.)

Eine solche weltmüde Haltung entsprach dem Geschmack der Münchner Idealisten, die unter dem Einfluß ihrer Zeit zu einem Pessimismus in politischen Dingen vor der Reichsgründung gekommen waren, und die noch immer aus dem Gefühl, unzeitgemäß zu sein, eine resignierende und müde Geste annahmen. Dieses freilich war wiederum dem allgemeinen Geschmack der Zeit gemäß, die zugleich pessimistisch, positivistisch und fortschrittsgläubig gesinnt war.

des Kaisers, mit der dieser das Todesurteil aufhebt, gewinnt ihn vollends. Jedoch bleibt auch diese Figur blaß und leblos.

Das historische Stimmungsbild ist mit Linggs Weltfluchtstimmung getränkt; hier spricht noch der zwiespältige, hadernde Lingg, nicht der mit der Welt versöhnte. Versöhnung bringt nur die Abkehr von der Welt. Der Tod wird nicht wie einstmals von dem jungen Lingg als gräßlicher Zerstörer empfunden, sondern als Befreier von einer schmählichen Menschheit, als Mittler zum Wiedereinmünden in die ewigen Kräfte. („Bald in der Dinge ew'gen Strom versunken, / Werd' ich verschwunden sein; der Mensch ist nur / Ein Bildnis, das zerfällt." 6. Szene.) Die große Spannweite und Eigenart des jungen Lingg fehlt, und noch ist die innere Befriedung des späten Alters nicht eingetreten. Die tragische, weltverachtende Gebärde in historischem Gewande entsprach im besonderen noch der Stimmung Linggs. Die Zeichnung eines solchen weltmüden Heroen wärmt wieder die gegensätzlichen Eigenschaften der historischen Lyrik auf, ohne das Eigenartige dieser Dichtungsart zu erreichen.

Der Vorzug des Stückes liegt darin, daß es ein paar stille, schöne lyrische Stellen enthält, die zwar nicht von erheblicher Eigenart sind, aber doch etwas von der größeren Ruhe und Geschlossenheit atmen, die den älteren Lingg in seiner Lyrik auszeichnen.

Als Beleg dafür mag folgendes Monologstück hier angefügt werden (3. Szene):

> Zerriss'ne Wolken glüh'n im Abendlichte;
> Es sind die Sonnenblumen, die der Tag
> Zerpflückt hat und die Nacht damit bekränzt,
> Die Nacht! — Ein Schauer rieselt durch die Wogen
> Des weiten Meers, und eine bange Schwermut
> Bemächtigt sich der Seele; wie das Dunkel
> Vom Tal herauf wächst am Gebirg', so wölkt
> Sich immer höher über uns ihr Schatten,
> Je höh're Zahl von Jahren wir erreichen. —
> Da landete noch spät ein Segel, Glück
> Und überstand'ne Sorgen bracht' es heim. —
> Den Gatten heim, den Vater seinen Kindern,
> Den Oftersehnten, und er kommt, ein Heil,
> Und glückgesegnet wieder zu den Seinen.
> Beneidenswert ist, wer für and're Wesen,
> Wer für ein Liebes lebt und kämpft und leidet;
> Wer für sich selbst nur lebt, ist arm.

Als Beispiel für die Abhängigkeit Linggs von klassischen Mustern müssen Diokletians Abschiedsworte (7. Szene) erwähnt werden, die lebhaft an die der »Jungfrau von Orleans« erinnern:

Salonas Frauen, Stolz und Ruhm des Landes,
Lebt wohl! Auch ihr, ihr Tempel, die ich schmückte,
Altäre meiner Götter, die ich oft
Bekränzte, Gärten, die ich euch gepflegt,
Ihr Bäume, die ich pflanzte, Reben, Fluren.
Und jeder, dem ich Gutes hier erwiesen,
Lebt alle wohl!

Die »Frauen Salonas«, die im Februar 1893 in München recht spät zur Aufführung gelangten, ernteten auf der Bühne immerhin einigen Erfolg. „Der Beifall kam sehr rasch und unmittelbar nach dem Fallen des Vorhangs und war ein mächtiger[47])", schreibt Lingg darüber und spricht überhaupt von einem „glänzenden Erfolg[48])." Frieda Port, die die Münchener Aufführung sah, berichtet ebenfalls, wenn auch in vorsichtigen Worten, von einem Erfolge[49]). In Mannheim, Augsburg, Altona und Stuttgart wurde das Stück gleichfalls gespielt.

4.

Clytia

Das 19. Jahrhundert, in dem das Interesse für das Altertum aufs neue lebhaft geweckt worden war und die Geschichtswissenschaft ihre große Bedeutung erlangte, ist auch die Zeit der Ausgrabungen. Nach Anfängen im 18. Jahrhundert (seit 1748) wurde in Pompeji zuerst unter der Regierung Murats (1808—1815), später planmäßig von Fiorelli (seit 1860) gegraben. Diese Bemühungen regten die Dichtung an. 1796 entstand Schillers Gedicht »Pompeji und Herkulanum«; 1834 schrieb Lytton-Bulwer den Roman »The Last Days of Pompeii«, der auch in Deutschland großen Erfolg hatte.

Lingg besuchte Pompeji auf seiner zweiten Italienreise (1847). Beim Anblick der ausgegrabenen Stadt dachte er „an das herrliche Gedicht von Schiller[50])". Jedoch war das Lebensgefühl des Klassizisten ein anderes als das des Klassikers. Die Gedichte, die Lingg im Zusammenhang mit Pompeji schrieb, hatten einen wehmütigen Grundton[51]). Und da er sich im großen Drama gern in ein heroisch-

[47]) Vgl. Port, S. 284.
[48]) LR., S. 187.
[49]) S. 284 f.
[50]) LR., S. 57.
[51]) Vgl. Ged. I, S. 194, 216 und »Jahresringe«, S. 157, sowie »Schlußsteine«, S. 237.

edles Phantasiereich flüchtete, überrascht der Einakter »Clytia«[52]), der in Pompeji spielt, durch sein Thema und die Lebensnähe. Erklärung findet dieser Umstand wohl darin, daß Linggs Dichtung in späteren Jahren im allgemeinen an Wirklichkeitstreue gewann.

Zwar entspricht das klassizistische Gewand, die Liebe zur schönen Dekoration und der etwas zu süßliche Charakter dieser „Szene aus Pompeji" dem Zeitgeschmack, doch fehlt hier das weltferne Pathos des großen geschichtlichen Stoffes, das in den meisten anderen Dramen zu finden ist. Der Vorwurf ist rein menschlich, die Charaktere sind psychologisch gesehen und lebendig; an Stelle des Pathos steht eine lyrische Mischung von Heiterkeit und Elegie.

Der junge Römer Lucilius, der in Pompeji eine Villa bewohnt, will seine Braut Clytia[53]) mit einer Marmorstatue, die sie als Aphrodite darstellt, überraschen. Er reist öfters nach Rom, um dem Bildhauer Gestalt und Züge vorzuzeichnen, und benimmt sich so geheimnisvoll, daß Clytia glaubt, er habe in Rom eine Geliebte. Sie rächt sich, indem sie dem schönen Klearchos anscheinend ihre Gunst schenkt. Dem eifersüchtigen Lucilius gibt sein alter Diener Epicharmus den Rat, eine List anzuwenden. „Wer geliebt sein will, verschmähe!" Lucilius soll eine Scheinhochzeit mit einer anderen Braut feiern. Dieser geht auf den Plan ein. Für den Hochzeitszug wird das Marmorbild Clytias als Braut geschmückt. „Wie sie selbst kalt gegen mich und steinern ward, so stelle das tote Bild sie vor als meine Braut!" (S. 227, zit. nach Gesamtausgabe 1897.) Clytia, die in der Nähe weilt, erfährt von der Hochzeit. Von Eifersucht und Neugier getrieben, schleicht sie sich mit Bettlern zu später Stunde in das Haus ein. Als Lucilius sich entfernt, um die Bettler zu beschenken, wirft sie die Verkleidung ab und fragt den Diener, ob alles wahr sei. Dieser bejaht, Clytia will fort, aber es ist keine Zeit mehr, Lucilius zu entkommen. Das Haus ist abgeriegelt. Sie ver-

---

[52]) Zuerst wurde »Clytia, ein Lustspiel« in Oskar Blumenthals „Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik" 1876 veröffentlicht. In dieser Fassung las es C. F. Meyer und äußerte sich lobend darüber in einem Briefe an Lingg (August 1876). Mit geringen Veränderungen erschien es 1883, in 2. Auflage 1887. Gesamtausgabe 1897, S. 223—242. C. F. Meyer schreibt an Lingg: „Von Ihren neusten Sachen hat mir die kleine Komödie in den Monatsheften ausnehmend gefallen. Diese liebliche Klarheit und dann der echt Linggsche Zug der eindringenden Bettlerschar, kurz, ich und die Schwester waren ganz hingerissen."

[53]) Auch in Paul Heyses Tragödie »Hadrian« (1863/64) kommt eine Gestalt mit dem Namen „Klytia" vor. — Vgl. auch das Gedicht »Clythia« in „Schlußsteine", S. 161. — Lingg besaß in seiner Kunstsammlung eine „Clytia", also einen Abguß der sogenannten Clytia des Britischen Museums, einer römischen Plastik des 1. Jahrh. n. Chr. Von diesem anmutigen Werke stammt denn wohl unmittelbar der Titel des kleinen Dramas.

steckt sich, wird aber bald von Lucilius entdeckt, die stolzen Ausflüchte können die Eifersucht und das Geständnis der Liebe nicht zurückhalten, der Irrtum klärt sich auf, und die richtige Hochzeit kann gefeiert werden[54]).

Die Zeichnung der Charaktere und Situationen ist von großer Lebendigkeit. Auf seiten des Spiels befindet sich Lucilius, dem als Ratgeber und vertrauter Diener Epicharmus beigesellt ist. Das Gegenspiel vertritt allein Clytia, die erst nach der Mitte des Stückes in Erscheinung tritt. Lucilius zeigt sich von den verschiedensten Seiten. Zu Beginn des Spiels läßt er bestellte Sänger fortschicken, denn Clytia sei ihm gleichgültig geworden, und er hasse die Musik. Die starke Affektbezeichnung „hassen" läßt schon vermuten, daß ihm Clytia durchaus nicht gleichgültig ist. Er erkundigt sich auch sogleich bei seinem Diener, ob sie sich wirklich auf dem Nachbargut befände. Als dieser es bejaht und sie mit Diana vergleicht, macht er aus seiner Eifersucht kein Hehl mehr. Ob Klearchos bei ihr sei? Jedermann erzähle, er sei ihr ständiger Begleiter. „Er ist sehr schön, nicht wahr?" (S. 226.) Epicharmus sucht zu beruhigen, aber die Eifersucht seines Herrn steigert sich nur noch mehr. In solcher Stimmung wird die Anregung, eine Scheinhochzeit zu feiern, begeistert aufgenommen. Gibt sie doch Lucilius Gelegenheit, seine Rache zu kühlen, seinen Stolz zu zeigen und nährt zugleich die Hoffnung, die Geliebte zurückzubringen.

> Sie wird
> Zurück sich wieder ins Gedächtnis rufen
> Die Stunden alle, die sie einst mit mir
> Vielleicht doch glücklich war! Sie wird vergleichen
> Und wird doch wenigstens noch meiner denken. (S. 228.)

Lucilius, der sich anfangs kalt stellt und nachher eifersüchtig zeigt, wird nun elegisch.

> Geliebte Clytia, sonst flogst du mir
> Aus diesem Säulengang entgegen! Reizend,
> Wie reizend, ach, erschienst du mir! Wie hold,
> Vom weißen Kleid umweht! Wie glänzend zwischen
> Den schwarzen Marmorwänden — (S. 229.)

---

[54]) Das Motiv deckt sich auf das genaueste mit der berühmten Ode des Horaz III,9: „Donec gratus eram tibi", dem halb lyrischen, halb dramatischen Gespräch zwischen dem Jüngling und Lydia. Erst gegenseitige Eifersucht (Str. 1/2), dann gibt Horaz seine Liebe zu Chloe vor und Lydia die neue Liebe zu Calais (Str. 3/4), genau wie Lucilius und Clytia eine neue Liebe vorgeben, und (Str. 5/6) Rückkehr zur alten Liebe. Selbstverständlich ist diese weltberühmte Ode auch Lingg gegenwärtig gewesen.

Entsetzen packt ihn, als er die steinerne Braut umfassen soll, und das Spiel scheint ihm plötzlich frevelhaft. Eine Tänzerin setzt ihm den Hochzeitskranz auf, und die Sänger singen das Carmen. Er überlegt sich mit bitterem Gefühl, wie glücklich ihn die Leute preisen werden. Er läßt seinen Empfindungen freien Lauf.

> Ich möchte dich enthüllen
> Und küssen, schönes Bild der Ungetreuen. — O Clytia,
> Selbst der ist schon beglückt, der nur der Täuschung,
> Dich zu besitzen, lebt. (S. 230.)

Weltfeindlich und immer schwermütiger wird seine Stimmung. Humorvoll gestaltet sich die Situation wieder, als Epicharmus die Gratulanten abweisen muß, die sich in Festtagskleidung geworfen haben und nun empört darüber sind, nicht einmal als nächste Anverwandte vorgelassen zu werden. Das Gespräch Lucilius' mit der Lampe lenkt die Gedanken auf Linggs Gedicht »An meine pompejanische Lampe«. Auch hier ist lyrische Schwermut und Elegie, jedoch wird sie bezeichnenderweise nicht mehr ernst gemeint, sondern spielerisch vom Dichter gemeistert und dem leichten Lustspielton des Ganzen eingefügt. Mit dem Entschluß, fortzugehen und nach Athen zu reisen, wird ein gewisser Stimmungsabschluß erreicht.

Der Auftritt der „Grauen Gestalten" führt die Szene weiter. Die Episode gibt Gelegenheit, Clytia herbeizubringen und den hilfsbereiten Lucilius zu entfernen. Im Gespräch mit dem Diener enthüllt Clytia ihre Eifersucht auf die angebliche Römerin, die ihr Geliebter zur Frau genommen. Sie erkundigt sich neugierig nach ihr. „Ist sie solch ein Wunderbild an Schönheit?" (S. 235.) Sie bricht in Anschuldigungen aus:

> Ich hab es längst geahnt, er hatte heuchelnd
> Für mich Beteuerungen auf der Lippe,
> Für sie nur Herz und Sinn. (S. 235.)

Sie glaubt, daß der Freund, der den Vorwand für die Besuche in Rom hergeben mußte, eine Schwester hatte. „Ich weiß, weiß alles" (ebd.). Sie will nun selbst heiraten, damit Lucilius lerne, „wie sich betrogne Liebe rächt" (ebd.). Sie möchte ihn nie wieder sehen und kann doch nicht fort. Lucilius schickt den Diener zur Ruhe:

> Mitternacht und ihre Stille
> Sind nah, und auf der Straße draußen ist es
> Allmählich stumm geworden. Heute stört uns
> Wohl kein Besuch mehr. (S. 236.)

Er will entsagend in Hellas mit „allen den großen Hingeschiedenen“ gedankenvollen Umgang pflegen.

> Wer hofft, gleicht jenem Knaben, der am Strome
> Erwarten wollte, bis die Wellen alle
> Erst abgeflossen wären. (S. 237.)

So wird der temperamentvolle und heitere Schluß geschickt vorbereitet. Lucilius zieht die versteckte Clytia hinter dem Gebüsch hervor. Sie ist verwirrt und meint, nur Mitleid habe sie hergeführt; man habe ihr erzählt, der arme Lucilius habe ein nicht mehr junges und nicht mehr schönes, aber desto reicheres Mädchen zur Frau genommen. Lucilius gibt ihr Widerpart: er sei nur ihrem Geschmacke gefolgt, denn auch Klearchos habe ja schon „ein reifes Alter angetreten“ (S. 238). Nun reizen sie gegenseitig ihre Eifersucht, bis Clytia fort will.

> Soll s i e vielleicht
> Mich sehen, mich Verrat'ne? Ha, wohlan,
> Vollende den Triumph der Siegerin
> Und führe mich ihr als Gefang'ne vor . . .
> Vielleicht besieg' ich sie in einem doch,
> Darin, wie ich dich liebte! (S. 239).

Sie ergreift den Becher, aus dem sie Vergessenheit oder Tod trinken will, gibt die Zurückhaltung auf, und das gegenseitige Gestehen der Liebe endet Dialog und Stück.

Auch der Aufbau des Werkchens ist voller Lebendigkeit. Einheitliche Stimmung verbindet alles zu harmonischer Geschlossenheit. Jede Situation wird überzeugend aus der psychologischen Gegebenheit der beiden in eifersüchtiger Liebe befangenen Hauptgestalten heraus entwickelt.

Das Spiel enthält die lyrische Darstellung eines starken Gefühls zugleich mit dem psychologischen Eingehen auf menschliche Schwächen, aus denen sich die Intrige entwickelt. Der heitere Ton beherrscht das Ganze. Ein unmittelbar menschliches Interesse, auf das die Erfindung rechnen darf, der bewegt gestaltete Aufbau bei einheitlicher Szene, Erfordernis nur weniger Personen und das dekorative Element lassen das kleine Werk für die Bühne geeignet scheinen. Während des Winters 1883/84 sowie im Herbste 1884 stand es in München zusammen mit G e i b e l s »Echtes Gold wird klar im Feuer« und H e y s e s »Im Bunde der Dritte« auf dem Spielplan.

H e y s e schreibt in einem Brief an Geibel (20. V. 1883) anläßlich der Münchner Aufführung: „Linggs Clytia ist leider in dem Stadium

eines lyrisch bewegten, unorganischen Traumes geblieben, und wurde überdies sehr unzulänglich gespielt. Doch half sein Name, die schöne Dekoration und allerlei Musik darüber hinweg[55]). Wilbrandt nannte das Stück „zu luftig und schaumig“[56]).

Über die Musik findet sich in Linggs »Lebensreise« folgende Bemerkung: „Am 5. September fand die sechste Aufführung von »Clytia« statt, es wurde besser gespielt als früher, und viel, viel besser als das erstemal. Ich besuchte die Vorstellung nur, um die liebliche Musik zu hören. Die Melodie des Hochzeitsgesanges, von Dr. Grandauer komponirt, ist wirklich ein echter Hymenäus[57]).“

5.

Die Athener

Das einaktige Drama »Die Athener« entstand als spätestes der Bühnenstücke in den neunziger Jahren auf einen recht äußerlichen Anlaß hin: „Eines Tages kam er (Lingg) zu einer Probe im Hoftheater, während die Kulissen vom Künstlerfest, die Akropolis darstellend, noch standen. ‚Dazu sollten Sie ein Stück schreiben‘, sagte Possart. Auf dies flüchtige Wort und den Anblick der Tempel begann er noch am selben Tage »Die Athener« zu schreiben[58]).“ Das kleine Werk hebt sich von manchem größeren Drama Linggs vorteilhaft durch Klarheit und Geschlossenheit ab. Nicht nur seines Stoffes, sondern auch seiner ruhigen Linienführung wegen verdient es mit besonderem Rechte die Bezeichnung „klassizistisch“. Die Charaktere sind bis zu einem gewissen Punkte lebendig und folgerichtig einander gegenübergestellt; dann aber wird aus den dramatischen Konfliktmöglichkeiten keine Konsequenz gezogen. Die Lösung geschieht ohne innere Verknüpfung mit den in der Verschiedenartigkeit der Charaktere ruhenden Problemen lediglich auf Grund der Historie, der Schluß kommt äußerlich, abrupt und nicht überzeugend. Damit enden die Anläufe zum lebendigen dramatischen Gefüge wieder im Geschichtsbild.

Die Handlung führt in das nachperikleische Athen und hat die Rüstung zu der unheilvollen sizilischen Expedition (415) zum Gegen-

---

[55]) Heyse-Geibel: Briefwechsel, 1922, S. 284.
[56]) Vgl. Port, S. 261 f.
[57]) LR., S. 163 f. Port (S. 262) berichtet, daß das Stück mit Cherubinis Anakreon-Ouvertüre eingeleitet wurde.
[58]) Port, S. 289.

stande. Alkibiades, Anstifter des Unternehmens, stößt auf den Widerstand des bedächtigen Nikias. Der Gegensatz beider gut umrissenen Gestalten macht das dramatische Moment aus[59]). Von Liebe zu ihrer Vaterstadt erfüllt, sehen sie das Heil in verschiedenen Handlungsweisen, die ihren Weltanschauungen, diese wieder dem verschiedenen Alter und Charakter entspringen. Die Tragik beruht in dem Sieg der zum Unheil führenden.

Die Szene zeigt das Grabmal des Perikles, im Hintergrunde die Akropolis. Zuerst tritt Nikias, der nicht mehr junge, durch den peloponnesischen Krieg gereifte Feldherr, in Erscheinung. Er lehnt das Ansinnen der Bürger von Segesta, ihnen gegen Syrakus Hilfe zu leisten, entschieden ab und weist auf den letzten blutigen Krieg hin, von dem sich das Land noch nicht erholt habe (Seite 4)[60]). Zugleich hat er sich gegen Anwürfe seines Gegners Timäus zu verteidigen, einen schimpflichen Frieden mit Sparta geschlossen zu haben, und zeigt sich auch hier als ein Mann, der nicht Ausbreitung, sondern Selbstbegrenzung und Mäßigung für förderlich hält („Greifet nicht nach Früchten auf fremder Erde", Seite 5). Zu kühn seien die Pläne des Perikles gewesen, man hätte noch jetzt an den Folgen zu tragen.

An der Einschätzung dieses Mannes wird der Gegensatz zu Alkibiades klar, der gerade diesen seinen Erzieher über alles preist. Den Absichten des Perikles, Athen zur Herrin über Hellas und die ganze Welt zu machen, stimmt Alkibiades feurig zu (Seite 5); das Vermächtnis des großen Staatsmannes soll erfüllt werden; Ruhm und Macht sind lockende Ziele. Alkibiades wünscht die Fahrt nach Sizilien. Glänzende Gaben, seine Jugend, sein Tatendrang führen ihn in eine politische Richtung, die man mit einem modernen Ausdruck imperialistisch nennen würde. Zur Zeit, da Lingg das Stück schrieb, war imperialistische Ausdehnung das Ziel vieler Völker. Nikias spricht wohl die Ansicht des Dichters aus, wenn er sagt: „Für jeden Einzelmenschen wie für Staaten liegt darin alles Unheils letzter Grund, daß sie nach ungerechtem Gute trachten." (Seite 6.) Urteil und Besinnung soll die Begierde nach Eroberung zurück-

---

[59]) Den Stoff hat Lingg natürlich aus Thukydides Buch VI, das ihm wahrscheinlich schon aus seiner Schullektüre bekannt war. Hier werden in Kap. 8—23 die gegensätzlichen Reden des Nikias und Alkibades in der Volksversammlung ausführlich wiedergegeben. Soweit die Handlung über die Gegensätzlichkeit dieser Charaktere hinausgeht, ist sie Linggs Erfindung.

[60]) Zitiert wird nach der Gesamtausgabe der „Dramatischen Dichtungen" Neue Folge, S. 1—16.

halten. Ein weiser Utilitarismus soll an Stelle von Machtgelüsten herrschen. Den Alkibiades aber reizt das Abenteuer, er will seine Kräfte dort einsetzen, wo ihm selbst und dem Vaterlande Ruhm und Ehre winken. In dem speziellen Charaktergegensatz von Alkibiades und Nikias ist zugleich der typische Gegensatz von begabter Jugend und erfahrenem Alter getroffen. Nikias sorgt besonnen und beharrend für ein gesichertes bürgerliches Dasein; Alkibiades lebt ehrgeizig und leichtsinnig (Seite 6/7). Er will über den engen Kreis des Stadtbezirks hinausgreifen. Das Volk läßt sich von der strahlenden Jugend des Alkibiades begeistern. Der reife Mann sieht mit Sorge, wohin die Dinge treiben. Um zu verhüten, daß Unerfahrenheit das Wohl des Landes untergrabe, gibt er endlich seine Zustimmung zu dem Feldzuge, unter der Bedingung, daß sich Alkibiades seinen Anordnungen als Feldherr füge. So übernimmt Nikias den Befehl. — Jedoch ist die Kluft zwischen beiden tiefer aufgerissen als zuvor. Wegen seiner Nachgiebigkeit macht sich Nikias die heftigsten Vorwürfe. „Alle Stärke der Seele gab ich weg und alle Ehrfurcht vor dir, o himmlische Gerechtigkeit! ... Ich willigte in dieses Unternehmen ein, des unheilvollen Ausgang ich vorhersah.“ Diese Schuld beschließt er durch sein Sterben auf dem Schlachtfeld zu sühnen (Seite 8).

Daß der „unheilvolle Ausgang“ nicht mehr aufzuhalten ist, und daß nun Nikias mit ins Verderben gerissen wird, wird durch die im Mittelpunkte des kleinen Dramas stehende Szene des Hermenfrevels bestätigt. Nach diesem Vorfall muß vermutet werden, daß die sizilische Fahrt nicht unter dem Segen der Götter steht.

Athens Mädchen beweinen in einer nächtlichen Feier das Bild des Adonis (Seite 10). Das Fest findet im geheimen statt, und kein Mann darf es sehen. Das reizt den Mutwillen des Alkibiades. Es empört ihn, daß die Mädchen ihre Liebe an einen Toten verschwenden. Er umarmt die hübscheste von ihnen, es ist Pirene, des Nikias Tochter. Da das Widerstreben Pirenens nicht ehrlich ist, wird auch sie an diesem Gottesfrevel schuldig, den Alkibiades durch das sehr geschwind erfolgende Herabschlagen der Hermenköpfe noch erhöht (Seite 11).

Mit dieser Szene wird der Charakter des Alkibiades konsequent und reizvoll überzeugend weitergeführt. Seine Schlachtpläne wie sein Gefühl zu den Mädchen erstehen aus überströmender Jugendleidenschaft, die sich nur an die Natur, nicht an Ordnungen und Gesetze hält. Indem er gegen menschliche und göttliche Gesetze verstößt, versündigt er sich und kündet so gleichsam das Unglück seiner Laufbahn und das Unheil an, das er über die Stadt bringen wird.

Der höchste Beamte Athens, der Archon Alcäus[61]), erscheint als Walter der Gesetze. Für den Frevler fordert er die Verbannung. („Ihm sollen wir ein Heer und unsre Zukunft anvertrauen? Nein, fort mit ihm aus Athen." Seite 12). „An fremdem Herde" soll er Sitte und Ehrfurcht lernen.

Bis hierher ist das Drama folgerichtig gebaut. Nun kommt ein matter, unmotivierter Schluß. Der tragische Gegensatz, in dem sich die bisher klar und glaubwürdig durchgeführten Charaktere des Nikias und Alkibiades befanden, wird plötzlich aufgehoben. Die Schuld des Nikias, die in seiner Nachgiebigkeit lag, genügt dem Dichter offenbar nicht mehr. Nikias tritt auf seiten des Alkibiades. Die Versöhnung erfolgt sehr schnell, wird ebenso gewaltsam wie oberflächlich motiviert und wirft den charakterlichen Gegensatz zugunsten eines allgemeinen Edelmuts um[62]).

Nikias war aufs neue angeklagt, den Frieden mit Sparta eigennützig und verräterisch geschlossen zu haben. In einer kurzen und unverbunden hingesetzten Episode stellt sich seine Unschuld heraus. Und nur weil Alkibiades ihm mit „Großmut und Wahrheitsliebe" sagt, er habe nie an seine Schuld geglaubt, erscheint der Gegensatz Alkibiades — Nikias überbrückt und eine gegenseitige edelmütige Eintracht hergestellt. Nikias erbittet und erhält die Begnadigung des Alkibiades, macht ihn zum Mitfeldherrn und verlobt ihm seine Tochter. — Doch der Archon verkündet drohend die Rache der Himmlischen; prophetisch gibt er den Ausgang der Schlachten bekannt, und auch Nikias sieht „schwarze, blut'ge Tage" voraus (Seite 15/16).

Das Stück ist als ein Alterswerk Linggs einmal durch die Ruhe und Einheit der Komposition, zum andern durch die größtenteils treffende Menschengestaltung charakterisiert. Nur der Schluß mit dem Aufgeben der folgerichtigen Charakterführung zugunsten eines „großmütigen" und zugleich düster-prophetischen Ausgangs, über den eine aus der Geschichte als bekannt vorausgesetzte Zukunft vielbedeutend ihre Schatten wirft, verdankt sein Gepräge dem unter den Münchner Epigonen herrschenden Modegeschmack. Bezeichnend für diesen Geschmack ist auch die etwas süßliche Szene der Mädchen,

---

[61]) Lingg hat wohl im Thukydides, Buch V, 19, 1 über den Frieden des Nikias nachgelesen, dort wird als athenischer Archon Alkaios genannt; Lingg gibt sämtliche griechische Namen in lateinischer Form wie zumeist die Klassiker. (Die neueste Dichtung dagegen bringt die Namen wieder in der griechischen Form — Stefan George, Hauptmann.)

[62]) Dieselbe Erscheinung des Charakterbruchs und einer allgemeinen Versöhnung findet sich in dem dramatischen Gedicht »Der Herr des Feuers«.

die singend und tanzend den Adonis mit Blumen bewerfen, während sich über die Akropolis das Mondlicht ergießt.

Der Vers ist verhältnismäßig rein behandelt. Der Bühnenwirkung kommt zustatten, daß keine szenische Verwandlung das Ganze zerschneidet.

B.

Mittelalterlich-orientalischer Stoffkreis

(Venedig, Byzanz)

1.

Korsar und Doge

Das fünfaktige Drama »Der Doge Candiano« begann Lingg nach Fertigstellung der »Violante«[1]), vollendete es 1872 und ließ es 1873 bei Göschen im Druck erscheinen. Für die Gesamtausgabe der Dramen (Cotta 1897) arbeitete er es um und änderte den Titel in »Korsar und Doge, Trauerspiel in fünf Aufzügen«.

1867 hatte Lingg Ravenna und Venedig besucht und natürlich auch den Dogenpalast gesehen. Hier dürfte er Anregungen zu seinem Drama, das in das zehnte Jahrhundert führt und diese Gegenden zum Schauplatz hat, erhalten haben. Lingg erlebte Venedig mit bezeichnenden literarischen Gedanken und Vorstellungen: „Wer gedenkt nicht in Venedig der großen britischen Dichter Shakespeare und Byron? Hier wird der Palast der Desdemona gezeigt, dort mahnt die Scala dei Giganti an den Tod des unglücklichen Marino Falieri. Unser Schiller hat Genua zum Schauplatz seines großen Trauerspiels „Die Verschwörung des Fiesco in Genua" erkoren. In Othello, im Kaufmann von Venedig, lebt Shakespeares Genius. War doch die stolze Lagunenstadt zu jener Zeit der Vorort aller verschwenderischen Pracht, aller verliebten Abenteuer, der großen Leidenschaften und Verbrechen, der Sammelplatz des galanten Lebens[2])."

---

[1]) S. u. S. 140.
[2]) LR., S. 124 f.

Mit dem Fiesco hat der hier behandelte Held von ferne einige Ähnlichkeit in dem Verfolgen leidenschaftlicher und ehrgeiziger Pläne. Auch mit Marino Falieri besteht Verwandtschaft; dieser Stoff wurde in der Epigonenzeit vielfach behandelt[3]).

Lingg verfolgt diesmal keine Geschichtsidee, sondern hat offenbar Freude an abenteuerlicher Handlung[4]). Das Zitat über Venedig zeigt deutlich, was ihn an der Vergangenheit dieser Stadt lockte. Daß Lingg „die großartige Szenerie" seines Stoffes in vorderster Linie anzog, beweist seine Äußerung über die Aufführung des Stückes[5]).

Es ist eine leidenschaftliche Gestalt mit hervorragend edlen und doch zugleich wilden und verbrecherischen Zügen, die Lingg zum Helden wählt, und deren Charakter ein ähnlich doppeltes Gesicht trägt wie Catilina und Berthold Schwarz.

In der ersten Fassung erscheint Candiano als Stürmer und Dränger, der zwar das Gute will, aber in Spannung mit seiner Umwelt lebt, ihr Heuchelei und Falschheit vorwirft, und der durch diese Welt zügellos, weltverachtend und gewalttätig geworden ist. Licht und Schatten sind über ihn und seine Gegenspieler undeutlich verteilt, die Charaktere unklar. Alles ist viel zu flüchtig motiviert. Den Vorfall, auf Grund dessen Candiano verbannt wird, erfährt man nur aus der Erzählung seiner Gegner. In der zweiten Fassung wird die Ursache, das Duell, das die Verbannung zur Folge hat, am Anfang in Szene 1 dramatisch gezeigt und der Charakter Candianos dadurch deutlicher gemacht. Es fällt mehr Licht auf den Helden, während die Gegenseite starke Schatten erhält. Erst hier, wo Candianos Eigenschaften günstiger gezeichnet sind, wird der Held in eine Art tragische Schuld verwickelt und somit das verschwommene „Drama" zum „Trauerspiel". Diese zweite Fassung bestätigt, daß Linggs Hand im späteren Alter glücklicher und lebenswahrer gestaltete. Die zweite Fassung ist nicht nur kürzer als die erste[6]), sondern in jeder Beziehung gereifter. Die breite Redseligkeit ist auf ein knappes Maß gebracht. Dadurch gewinnt das Stück an

---

[3]) Von Greif 1878, von Kruse 1876, von Lindner 1875, von Byron schon 1820.

[4]) Auch Redwitz schrieb ein „Histor. Trauerspiel" mit dem Titel „Der Doge von Venedig", 1863.

[5]) „Der Schluß des zweiten Aktes imponierte durch die großartige Szenerie, welche dem Vorgang auf der Bühne entsprach. Von großer Wirkung war das Herannahen des Schiffes mit dem toten Dogen, das Auftreten des verbannt gewesenen Sohnes ...." LR., S. 148.

[6]) 1. Fass. 140, 2. Fass. 66 Seiten. Allerdings ist der Drucksatz in der zweiten Fassung enger.

dramatischer Wirkung. Der Stil ist gereinigt, Gewaltsamkeiten sind gemildert[7]). Grobe Naivitäten sind beseitigt. Das wuchernde Rankenwerk ist beschnitten, Umständliches vereinfacht, die Komposition geschickter und die Handlung durch die schon anfangs eingeleitete Liebe zu Willaja[8]) sowie durch die Liebesneigung der jungen Stiefmutter, die als neues Motiv in der zweiten Fassung eingeführt ist, bewegter. Den nachstehenden Ausführungen liegt die zweite Fassung zugrunde.

Pietro Candiano ist von seinem Vater, dem Dogen Venedigs, zum Mitregenten ernannt worden. Er hat viele Neider. Er ist jung und führt ein ungebändigtes Leben, tritt aber für das Recht ein, wo er es verletzt sieht. Das Feilschen um den Besitz einer geraubten Lombardin beim Sklavenhandel empört ihn; als der Käufer, ein vornehmer Venetianer, seine Mutter beleidigt, sticht er ihn im Zweikampf nieder und befreit das Mädchen. Der Tribun Valerio intrigiert gegen Candiano, hetzt das Volk auf, das den Zweikampf Mord nennt und vom Dogen das Todesurteil über seinen Sohn verlangt. Auf Bitten des Vaters wird der Spruch in ewige Verbannung gemildert. Die Dogaressa setzt sich vergeblich für ihren Stiefsohn, den sie liebt, ein. Mit der Drohung „Ihr verbannt nicht mich, nein, euer Glück!“ nimmt Candiano Abschied. Unter Korsaren wählt er sich Gefährten, und voll Haß gegen seine Vaterstadt überfällt er Venedigs Schiffe. Nach sechs Monaten taucht er verkleidet wieder in Venedig auf (2. Aufzug), um seinem inzwischen verstorbenen Vater das Grabgeleit zu geben. Die Meinung des Volkes hat sich geändert. Es weiß nicht, wer der gefährliche Seeräuber ist, der Venedigs Schiffe fortgesetzt bedroht, und glaubt, nur dem tapferen Sohn des toten Dogen könnte es gelingen, diesen unschädlich zu machen. Man ist geneigt, den Wunsch des Dogen zu erfüllen und die Verbannung aufzuheben. Candiano gibt sich zu erkennen. Die Dogenmütze wird ihm aufs Haupt gesetzt, und alle huldigen ihm. Nur Valerio, der selbst nach Herrschaft strebt, spinnt seine Intrigen weiter. Candiano vermählt sich symbolisch dem Meer mit dem Entschluß, aus den Venetianern ein kriegerisches und ruhmreiches Seevolk zu machen. Als der neue Doge gegen den Korsaren ausziehen soll (3. Aufzug), den er „lebendig zu überliefern“ versprochen hat, erklärt er, daß es jenen nicht mehr gäbe. Die Verbrechen, die er rachsüchtig an dem Volk verübt hat, das ihm nun sein Vertrauen entgegenbringt, quälen Candiano. Durch eine Sühnetat will er sie wiedergutmachen. Er beschließt

---

[7]) Vgl. als Probe etwa den Monolog Candianos in der alten Fassung am Ende vom III, 1 mit der neuen Fassung am Ende von III, 2.

[8]) In der 1. Fass., wo sie erst im 4. Akt erscheint, „Willa“ genannt.

Krieg gegen den lombardischen König Berengar, um den Tribut abzuschütteln, den Venedig diesem zahlt. Da er bei den Venetianern für das Vorhaben kein Verständnis findet, verbündet er sich abermals mit den Korsaren, um mit ihrer Hilfe den Feldzug für Venedig zu bestehen. Mit wachsendem Mißtrauen beobachten die Tribunen Candianos Vorbereitungen und planen einen Anschlag gegen ihn. Der Stiefmutter gesteht Candiano, daß er selbst der gefürchtete Korsar ist; aufs neue versichert sie ihn ihrer Liebe, die er aber zurückweist, und will ihn nicht fortlassen. Der Kriegszug glückt in einem Augenblick, da Berengar gerade seine Hand beutelüstern nach Venedig ausstrecken will. Ein Handstreich auf das Schloß bei Ravenna zwingt den lombardischen König, auf seinen Tribut zu verzichten. Hydro, ein Seeräuber, tötet den König. In Berengars Tochter Willaja findet Candiano das einst als Sklavin gefangene Mädchen wieder, das er befreit und schon damals geliebt hat. Als seine Braut führt er sie in seine Heimat. Der Umstand, daß Candiano, gegen Venedigs Gesetz verstoßend, eine Fürstentochter zu seiner Frau machen will, dient Valerio als Vorwand, gegen beide einen Mordanschlag einzuleiten. Er befürchtet, Candiano könne sein willkürliches Handeln fortsetzen. Auch die Dogaressa wünscht aus Eifersucht den Tod Willajas, den Geliebten aber will sie retten. Als Candiano mit seiner schönen Braut in Venedig landet, jubelt ihm das Volk zu. Mit diesem Feldzuge, erklärt er, beginne Venedigs Macht und Größe. Eine neue Zeit breche an, und er bitte, Willaja, dem alten Gesetz zum Trotz, als seine Gattin anzuerkennen. Valerio lenkt hinterlistig ein. Die Dogaressa warnt Candiano, sein Schwert nicht abzulegen, aber er ist zu froh, um Mißtrauen zu hegen. Da verrät sie, um ihn inmitten der Gefahr zum offenen Kampf zu bewegen, das Geheimnis, daß der Doge selbst der berüchtigte Korsar gewesen ist. Doch Valerio lenkt abermals ein, bis ihm endlich der Meuchelmord gelingt. Im Fallen durchstößt Candiano seinen Gegner. Die Dogaressa macht dem Leben Willajas ein Ende.

Durch diese Handlung- und Charakterführung bringt Lingg eine innere Tragik in den Stoff. Candiano hegt eine andere Staatsauffassung als der alte, weise, zu Maß und Verträglichkeit, zu Verhandlungen neigende Doge, und eine bessere Vorstellung von anständigem Handeln als die ihn umgebenden Höflinge und venetianischen Edlen. Als er den Sklavenhandel sieht, wendet er sich im Namen von „Gesetz und Christenheit“ dagegen. Damit führt er sich gleich zu Anfang durch eine gute Tat ein. Der Venetianer, der seine Mutter beleidigt, wird von ihm im Duell erstochen. Warum allerdings dieser Zweikampf vom Volk ein Mord genannt wird, bleibt unverständlich. Die Persönlichkeit des Helden ist auch nach der

Sklavenszene und dem Gespräch mit dem Vater noch zu knapp und viel zu allgemein charakterisiert. Die Gegenpartei beschuldigt ihn mehrerer Verbrechen und wirft ihm Schwächen vor, die an Candianos Handeln nicht zu erkennen sind. Solche Gestaltungsfehler sind noch Überreste der völlig unklaren ersten Fassung. In der zweiten Fassung nämlich erscheint Candiano im ersten Akte schuldlos. Als dann der ihn hassende, von skrupellosem Ehrgeiz nach persönlicher Macht besessene Tribun Valerio das Spiel gegen ihn so weit treibt, daß Candiano ohne Schuld auf ewig verbannt wird (I, 6), ist die Rachsucht gegen die Vaterstadt begründet und begreiflich. Nun aber wird Candiano schuldig. Durch seine zügellose Rache verliert er den gerechten Anspruch, die Vaterstadt zu regieren. In ihm selbst wohnt das Gefühl der Schuld, als sich die Venetianer ihm anvertrauen. Sein Vorleben übt eine Belastung auf alle Handlungen aus. Er findet keine Anhänger. So wünscht er seinen Feldzug als Buße für sein früheres Leben auf eigene Faust durchzuführen. Diese Fahrt bringt neue Schuld zur alten. Er führt die Fürstentochter heim und verstößt damit gegen Venedigs Gesetz.

Die übrigen Gestalten, mit denen Candiano in Beziehung steht, sind nur durch ihr Verhältnis zu ihm charakterisiert. Den greisen, von allen verehrten Dogen liebt und ehrt auch Candiano. Die junge Stiefmutter verteidigt er, wehrt aber ihre zuerst verhaltene, nach dem Tode des Dogen heftig entbrennende Leidenschaft ab. Seine volle Liebe gehört der Lombardin, der Lingg als einer germanischen Frau besonders sympathische Züge verleiht.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß das Stück in zweiter Fassung dramatische Qualitäten aufweist, die aber doch nicht über Mängel hinwegtäuschen können, die vornehmlich im Fehlen einer klaren Charakterführung zu suchen sind. Das dramatische Element ruht namentlich auf der Abenteuerlichkeit der Handlung.

Das Stück wurde zum ersten Male 1876 im Münchner Hoftheater aufgeführt. An seinem achtzigsten Geburtstag erlebte der Dichter die Festaufführung des Dramas in der neuen Fassung. Über den Erfolg der Aufführung berichtet Frieda Port, daß „der Jubel des dichtgefüllten Hauses am Schluß der Vorstellung unaussprechlich[9])“ gewesen sei.

---

[9]) Vgl. Port, S. 292 f.

2.

Der Herr des Feuers

Das dramatische Gedicht in drei Akten »Der Herr des Feuers«, das am Ende der siebziger Jahre entstanden sein dürfte, wuchs aus dem byzantinischen Stoffkreis hervor, an dem Lingg seit den Studien zur Völkerwanderung interessiert geblieben war. Als Quelle diente wohl das 12. Buch von Gibbons „Decline and Fall of Roman Empire".

Der deutsche Spätklassizismus, wie er in München herrschte, stand ja der byzantinischen Welt in mancher Hinsicht nahe[10]). Ähnlich wie die byzantinische Literatur von der klassisch-antiken abhing und diese fortzusetzen suchte, knüpften die Münchner Dichter an die deutsche Klassik an. In beiden Fällen wurde die Höhe des Vorbildes nicht wieder erreicht. Die Abhängigkeit war mehr eine formale als eine gehaltliche — das Lebensgefühl der Nachfolger war ein anderes als das der Vorgänger. Die Weimarer Klassik ließ sich von der antiken Kulturblüte befruchten, der Klassizismus in München dagegen folgte der zeitlichen Parallele und fühlte sich zur äußersten Spätzeit der alten Kultur hingezogen. In Byzanz wie in München blickten die Kulturträger auf eine große Zeit zurück, der sie nichts Wesentlich-Neues, nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen wußten. Zu beiden Zeiten spielte daher die Geschichtsschreibung eine bedeutende Rolle. Auch findet in beiden Fällen eine Entfernung der Bildungsschicht vom Volke statt, die eine nicht mehr ganz lebendige, gehobene Sprache redet. In München geschah eine Vermischung des klassischen Elements mit dem christlichen, die auch in Byzanz vorhanden war. Dem Byzantinismus fehlte infolge des Einströmens des Christlichen in die übernommene heidnische Kultur und infolge des bunten Völkergemisches, das das Neugriechentum darstellte, die Klarheit und damit das wesenhaft Klassische, das Goethe begeisterte. Wohl aber konnte diese schillernde Unklarheit Linggs Interesse erregen; hinzu kam, daß sich hier ein Feld öffnete, das von der Klassik noch nicht behandelt war und Möglichkeiten zu originellen Schöpfungen zu bieten schien. Auch entfernte sich das Byzantinerreich durch ein Hinneigen zu orientalischen Gebräuchen, grausamen Sitten und wilden Leiden-

---

[10]) In München wirkte Krumbacher, Begründer der byzantinischen Philologie in Deutschland, der 1891 seine „Geschichte der byzantinischen Literatur" veröffentlichte. — An der Zeit des Spätgriechentums war auch Fallmerayer sehr interessiert, mit dem Lingg persönliche Beziehungen unterhielt.

schaften vom klassischen Griechentum; dazu stimmte Linggs Lust am Übersteigerten und das Überhitzte seiner Phantasie, die sich, das klassische Wesen ebenso verfälschend wie die Byzantiner, von den bunten Farben des Orients anlocken ließ.

Diese Eigenschaften Linggs kommen weniger in diesem Drama, das durch den Vers auf eine strengere Linie gebracht ist, als in den byzantinischen Novellen zum Ausdruck. Das vorliegende Drama schildert nicht die byzantinische Welt als solche (wie es die Novellen sehr anschaulich tun), sondern beginnt mit dem Zusammenbruche dieses Reiches 1453 und endet mit der Vorahnung einer Erneuerung antiker Schönheit und Geltung durch die Renaissance. In dem Drama herrscht also wieder das Zwielicht einer Übergangszeit, wofür ja Lingg eine Vorliebe besaß.

Wie die zugrundeliegende geschichtliche Idee schon vermuten läßt, ist der Stoff seiner Natur nach mehr epischer als dramatischer Art. — Auch die »Völkerwanderung« schilderte den Zusammenbruch eines Zeitalters und den Anbruch eines neuen — hier wie in dem vorliegenden Drama spielt die antike Welt eine wichtige Rolle; beide Male aber nicht an sich in ihrer wirklichen Entfaltung, sondern das eine Mal wird der Verfall, das andere Mal die bildungsmäßige, rückblickende Erneuerung dieser Welt durch die Renaissance zum Thema genommen. — Dieser letzte Umstand ist kennzeichnend für das klassizistische Lebensgefühl Linggs in der mittleren Periode.

Eine Zersplitterung der dramatischen Einheit ist schon darin angezeigt, daß der Stoff sich zwei verschiedenen Geschichtsperioden zuwendet. Der menschlich-sittliche Konflikt, wie er allein ein Drama mit Leben erfüllen kann, fehlt ganz; denn es handelt sich nicht um die innere Auseinandersetzung von Charakteren in einem bestimmten Konflikt, für den die Geschichte nur den Hintergrund abgeben würde, sondern lediglich um die Geschichtserzählung selbst. Der Verfasser geht nicht vom Erlebnis aus und gibt diesem den geschichtlichen Rahmen, sondern er stellt Geschichte dar.

Die Idee einer geschichtlichen Übergangszeit war auch Hebbel für das Drama wichtig. Aber wie groß ist der Unterschied zwischen seiner Gestaltung und derjenigen Linggs! Hebbel erfüllte die geschichtliche Szene mit bedeutenden Charakteren. Der Held litt innerhalb der Zeitenwende ein wahrhaft tragisches Schicksal; er ging als Beförderer der neuen Zeit an seiner eigenen unverstanden zugrunde. Bei Lingg sind Geschichtsidee und Charaktere nicht so tief angelegt. Das innere Leitmotiv des historischen Geschehens, das den Übergang vom Ende des Byzantinerreichs zum Anbruch der Renaissance darstellt, ist das Fortleben der Kultur des Altertums.

Es geht also nicht darum, an dem Widerstreit alter und neuer Ideen ein Problem aufzuzeigen und zu gestalten, sondern nur um das Fortwirken einer großen, aber vergangenen und nur noch bildungsmäßig lebendigen Kultur darzustellen. In dieser Themastellung liegt schon der typische Unterschied zwischen dem echten Tragiker, der sich in das Ringen lebendiger Kräfte einschaltet, und dem Klassizisten, der lediglich ein überliefertes Ideal zu erhalten wünscht. In der Hebbelschen Themastellung kommt ein dynamisch-dramatisches Element zum Ausdruck, in der Linggschen Themastellung ein statisch-lyrisches. Die Umsetzung dieses Elementes in Handlung kann nur episch ausfallen[11]). Somit kommen auch die Persönlichkeiten bei Lingg, dem lyrischen Zug entsprechend, über allgemeine edle, heroische oder schurkische Charaktermerkmale nicht hinaus. Dem epischen Elemente entsprechend erleben sie abenteuerliche Schicksale, die aber kaum in ihr Seelenleben irgendwie eingreifen. Dem statischen Element entsprechend sind sie nach einem bestimmten Tugendsystem ausgerichtet (die heldischen Gestalten stets tapfer, großmütig, oft kunstbegeistert) und bleiben sich immer gleich. Der Tatsache, daß es sich nicht um ein wirkliches Drama handelt, sondern um ein lyrisch-episches Geschehen in dramatischer Form, trägt Lingg mit der Bezeichnung „dramatisches Gedicht" Rechnung.

Der erste Akt ist reine Geschichtsdarstellung. Er behandelt Belagerung und Einnahme von Konstantinopel durch die Türken. Die Ereignisse spielen sich bei Nacht vor der Sophienkirche ab. Gleich zu Anfang wird die Lage durch „fliehendes Volk" als hoffnungslos bezeichnet. Nach neun kurzen Szenen, die zwar eine äußere Bewegtheit, aber kein inneres Leben haben, schließt der Akt mit dem Einzug Mohammeds. Im Laufe des Geschehens, das flüchtige Andeutungen über die besonderen geschichtlichen Verhältnisse bietet, die die griechische Lage als aussichtslos erscheinen lassen — Unzuverlässigkeit der verbündeten Venetianer (Szene 1), Glaubensstreitigkeiten (Szene 7), Haß des Volkes gegen die vornehme Kaste (Szene 5), Schicksal des Kaisers Konstantin (Szene 9) —, werden wir, ohne daß sich ein inneres Problem auftäte, mit dem Schicksal derjenigen Personen vertraut gemacht, die der Zerstörung entkommen und die Handlung weiterführen werden.

Der byzantinische Feldherr Gregor scheint durch einen Sieg die Lage der Griechen zunächst zu retten (Szene 2). Er führt den Beinamen „Melancheiros" und ist der „Herr des Feuers". Ihm schreibt Lingg jene geheimnisvolle, unter dem Namen „griechisches

---

[11]) Die Mischung lyrischer und epischer Elemente herrscht ja in den meisten Dichtungen Linggs vor.

Feuer“ bekannte Erfindung zu, bei der es sich um ein auch im Wasser brennendes Feuer handelt. Die kurze Kampfpause nach dem mit Hilfe dieses Feuers errungenen Siege benutzt Gregor, sich mit Eudora, Tochter des Dukas, zu vermählen (Szene 3). Nach verlorener Schlacht wird er von Mohammed gebrandmarkt auf die Galeeren geschickt. Als dieser aber hört, daß Gregor der Herr des Feuers ist, will er das Geheimnis von ihm erfahren und läßt ihn losbinden. Gregor benutzt die Gelegenheit zur Flucht und stürzt sich ins Meer (Szene 10). Manuela, die Mutter der Eudora, stellt sich, eine streng fromme und wahrhaft alttestamentarische Gestalt, den eindringenden Türken voll Haß entgegen und fällt. Die sanftere Eudora wird von ihrem Bruder Lascaris[12]) gerettet.

Der zweite Akt setzt dem nächtlichen Schlachtgetümmel des ersten den friedlich-hellen Strand von Syrakus entgegen. Vielbedeutend für den Vorgang der Szene blicken aus dem Hintergrunde die Ruinen eines antiken Theaters[13]). Als Vertreter eines herannahenden Zeitalters, in dem die versunkene Kunst der Klassik auferstehen und eine neue Blüte hervorbringen wird, erscheint Giovanni Medici[14]), der auf einer Reise durch Italien Sizilien besucht und von Calderigo, dem Herrn von Syrakus, begrüßt wird. Medici rühmt die Schönheit des Landes, das „so glorreich durch Erinnerungen“ ist. Begeistert von einem „Kunstgebild aus alter Zeit“ schwört er:

Wenn ich die Höhen einst der Macht erstiegen
In meiner Vaterstadt, dann sollen Kunst
Und Wissenschaft an ihren Wiegen
Neu auferstehn durch meine Gunst.
Ihr seht ringsum die Spuren alle
Vergangner Pracht und Größe stehn,
So groß und schön noch im Verfalle,
So herrlich noch im Untergehn!
Daß Bauten neu erstehen werden
An dieser öden Stätte Raum
Und alles, was entzückt auf Erden,
O welch ein kühner Hoffnungstraum!
Auf diesen himmlischen Gefilden
Wird Freiheit Heldenseelen bilden,
Wie Rom sie und Athen sie sah! (II, 1.)

---

[12]) Der Name Lascaris fndet sich bei Gibbon im 12. Buch erwähnt. (Übers. Sporschil, 1862, S. 88.)

[13]) Lingg hat Sizilien 1891 besucht und auch hier wie im übrigen Italien die alte Zeit in sich wachgerufen. LR., S. 179 ff. Vgl. die »Gedichte aus Sizilien« in den »Schlußrhythmen«, 1901.

[14]) Gemeint ist wohl nicht Giovanni, der zur Zeit, in der das Drama spielt, nicht lebte, sondern Cosimo de Medici (geb. 1389, gest. 1464).

Der Blick geht frei auf das Meer, ein Schiff ringt mit den Wellen. Dieses Fahrzeug bringt Eudora mit ihrem Bruder Lascaris und andern geflüchteten Griechen ans Ufer (II, 2). Medici heißt sie herzlich willkommen und nimmt an der Nachricht vom Fall ihrer Vaterstadt tiefsten Anteil. Lascaris vergleicht klagend das Los der Griechen einst und jetzt:

Hier — einst — in grauer Vorzeit Tagen,
Hier wandelten Hellenen, hier
Erbauten sie, wo Felsen ragen,
Der Burgen Stolz, der Städte Zier —
Ach, und Griechen kommen wieder,
Zuflucht suchen hier in Not;
Unsre Väter, unsre Brüder
Sind gefangen oder tot,
Unser Kaiser ist gefallen,
Unsre Tempel sind entweiht,
Unsre Schmerzensrufe schallen
Durch Europa weit und breit. (II, 2.)

Medici ist hingerissen von Eudoras Anmut und betroffen, als Lascaris sie eine Braut des Himmels nennt. Lascaris verlangt in der Überzeugung, Gregor habe seinem christlichen Glauben abgeschworen, um sich zu retten, von seiner Schwester: „Daß er dein Gatte war, darf niemand hören." (II, 3.) Doch glaubt Eudora fest an den Geliebten. Medici ist bemüht, den Lebensmut der Flüchtlinge wieder anzufachen und erinnert sie an Homer; doch Lascaris erwidert schmerzlich: „Das Volk, dem Götter dies Gedicht gegeben, dies Volk ist tot." Medici gibt darauf dem Sinn des ganzen übrigen Dramas in wenigen Versen Ausdruck:

. . . Es ist dem Abendland
Ein neues Leben sagenhaft verheißen,
Das einst erblühn soll durch Hellenenhand,
Wie eines neuen Zeitlaufs Morgenglühen
Begrüß' euch mein Florenz, es soll auf Erden
Ein zweit' Athen an unserm Arno blühen,
Es soll durch euch dazu verherrlicht werden.
Ja, von dem Tage eurer Ankunft an
Seh' Wissenschaft und Kunst vor sich erschlossen
Zu allen Völkern fort und fort die Bahn,
Um unter jedem neu emporzusprossen.
O kommt mit uns! Ihr sollt den Unglücksschlag,
Der euch gebeugt, sich so verwandeln sehn,
Daß bald wir einen hohen Feiertag,
Die Auferstehung einer neuen Welt begehn.

Die Kunde von der Ankunft eines zweiten Fahrzeugs stimmt Calderigo mißtrauisch („So viele Fremde bringen uns Gefahr" [II, 4]); er will, die Neigung Medicis bemerkend, diesen dazu überreden,

Eudora zu entführen, um „Florentiner und Griechen" zugleich loszuwerden. Hinter dem Besuch Medicis befürchtet er machtpolitische Bestrebungen. In dieser und der folgenden Szene erhält der Charakter Calderigos in seinem kleinlichen Mißtrauen und seinem Wunsche, die Fremden auf jeden Fall aus seinem Lande zu bringen, natürliche Züge. Medici weist ihn empört zurück, und auch Eudora begegnet ihm nun voller Abscheu; das Herz verkündet ihr die Nähe des Retters (II, 5 u. 6).

Zu Beginn des dritten Aktes werden neu angekommene Griechen, ein „Chor der griechischen Jungfrauen" und der Patriarch durch Medici mit größtem Wohlwollen empfangen, während Calderigo in seiner mißtrauischen Haltung verharrt (III, 1). Auch „ein Türke" ist mit ans Land gestiegen; es ist Gregor, von dem alle außer Eudora seiner gebrandmarkten Hand wegen annehmen, er habe seinen christlichen Glauben verlassen. Calderigo ruft das Volk an: „Wenn er ein Renegat ist, werft ihn hin und peitscht ihn, tretet, steinigt ihn!" (III, 2). Medici erweist sich wieder als der Edeldenkende und hofft: „Es gibt vielleicht doch etwas, das den Mann geringer schuldig zeigt, als wir vermuten." Nach dieser Vorbereitung tritt Gregor in der dritten Szene selbst, Schutz erbittend, auf. Calderigo und seine Leute drohen ihm den Tod an. Inmitten der feindseligen Haltung kommt Eudora ihm voller Liebe entgegen, und er versichert ihr, daß er dem alten Glauben treu geblieben ist. Sie gibt nun den andern gegenüber Gregor als ihren Gatten zu erkennen (III, 3). Lascaris tritt auf seiten Eudoras und Gregors. Die Gegensätze zu den Sizilianern verschärfen sich (III, 5 u. 6). Lascaris vertritt wieder die alte hellenische Tradition:

> Hier ist Hellenenland, Doriergeschlecht
> Hat diese reichen Fluren einst erstritten
> Und diese Städte hier gegründet, Recht
> Und Frieden festgesetzt und edle Sitten.
> Da war der Gastfreund heilig und geweiht. (III, 6.)

Gregor erklärt, wie er zu dem Brandmal gekommen ist, und nun sind auch Medicis Bedenken zerstreut. Die Worte, mit denen Eudora sich für den Geliebten einsetzt, sind kennzeichnend für die idealistische Mentalität und Diktion des ganzen Stückes:

> Kein andrer ist so hochgesinnt wie er;
> Es war so, wie er sagt, ich kenn' so gut
> Dies stolze Herz und seinen Todesmut,
> Ich höre jedes Wort, ich seh', wie scheu
> Vor seinem Blick der stärkre Feind erzittert —
> Ein Held, wie er, blieb seinem Heiland treu
> Und blieb vor jeder Drohung unerschüttert.

Zu deinen Füßen laß mich niedersinken
Und küssen dieses Brandmal, tausendmal
Laß mich es küssen, wegzutrinken
Die Schmach aus deinem edlen Blut. (III, 6.)

Die kurze siebente Szene bringt einen unwahrscheinlich raschen Umschwung im Verhalten des Calderigo zugunsten der Griechen und Medicis, als ein Gesandter Mohammeds (Omar) unter Drohungen Gregors Auslieferung verlangt. Aus der Rede Omars geht hervor, daß Gregor wirklich der Herr des Feuers und ein gefährlicher Gegner der Türken ist. Jetzt, da Sizilien durch die Fremden in ernstliche Unbequemlichkeiten verwickelt zu werden droht, erweist sich Calderigo plötzlich als reiner Idealist:

Der größte Ruhm des Helden
Ist seiner Feinde Haß. Wir geben ihn,
Dies kannst du dem, der dich gesendet, melden,
Nicht her um Purpur, Gold und Hermelin,
Um eure ganze Flotte nicht! (III, 7.)

Dieser Umschwung zeigt deutlich, wie wenig es dem Dichter auf wirkliche Charakterzeichnung ankommt und wie sehr es seine Absicht ist, nur alles in die lyrisch-ideale Sphäre edler Menschen zu tauchen. Am Schlusse finden sich die Hauptpersonen in einer großen, heroischen, ja sogar vollkommenen seelischen Haltung vereint. Medici mahnt:

Vereint euch nun, versöhnt euch, aller Haß
Und alle Feindschaft sei von uns getan.

Lascaris antwortet mit bezeichnender Anspielung:

So sei es. Auf zum Streit! Leonidas
Und seine Schar leucht' uns voran!

Und Calderigo:

Laßt mich mit euch nun stehen oder fallen!
Ich wies euch fort, und jetzt, wie nötig jetzt,
Wie hilfreich seid ihr uns, vergebt! Euch allen
Gilt dieses Wort. Schwer hab' ich euch verletzt,
Verzeiht!

Die Türken dringen in die Dörfer ein, und Lascaris ruft den „Geist der Alten" an. Während das „Eleleu" ertönt, läßt der Dichter in bezeichnender Vermischung den „Chor der Jungfrauen" die Himmelskönigin anrufen. Das Klassizistische und Christliche verschmilzt ineinander zugunsten eines edlen Menschentums, das den Sprachschatz Goethes und Schillers zu einem hymnischen Schwelgen in Schönheit verwendet. Die Schlußszenen (8 u. 9) geraten geradezu

ins Opernhafte. Inmitten dieser klassizistischen und christlichen Renaissance-Welt tritt nun noch zuletzt unter „unterirdischem Donner" eine mythische Gestalt auf, Apollodorus, ein alter heidnischer Naturgeist, der immer hilfreich naht, „wenn bei Menschen Großes sich begibt". Die Unterhaltung dieser Figur mit Eudora füllt die Spanne, während (hinter der Szene) der Sieg erfochten wird. In der letzten Szene (9) steht der in die Zukunft weisende Mediceer im Mittelpunkt. Er entschuldigt sich, daß er je an der Hochherzigkeit der Griechen zweifeln und „das unerbittliche Geschick" verschlimmern konnte, das ihnen „zur Iliade noch eine Odyssee voll Schmerz" gegeben hat, und fordert sie auf: „Kommt mit mir nach Florenz!" „In vollem Mondlicht" werden die aus Byzanz geretteten Kunst- und Dichtwerke einhergetragen, die Lascaris als „der Menschheit größter, reichster Schatz" bezeichnet, der für alle erlittene Not entschädigt.

Bald tritt Hesiod heran, bald steigt Homer,
Da steigen Phidias' göttliche Gestalten
In reiner Schönheit wieder aus dem Meer.

Eudora, die diese Dinge froh begrüßt, weist wieder ins Zukünftige:

Ihr werdet uns begleiten, werdet walten
Auch dort, wohin uns neue Sterne rufen.

Die Charaktere des Gregor, Lascaris, Medici und des veränderten Calderigo sind nun kaum mehr voneinander zu unterscheiden. Sie alle sind die lyrischen Wortführer einer Welt heiterer Kunst und edler Menschlichkeit, keine wirklichen dramatischen Helden. Sie leben von vornherein in der erhöhten Schönheitssphäre, die mit den menschlichen Konflikten im gemeinen Alltag nichts zu tun hat. Sie drücken das Lebensgefühl des Münchner Klassizismus aus, der die Wirklichkeit vermied und eine ideale Welt der Schönheit aufsuchte. Während die Männer kühne und reine Helden sind, die eine gute Sache siegreich durchkämpfen, ist der Charakter der Frau in diesem dramatischen Gedicht vielleicht noch sprechender für das Bildungsideal des späten Klassizismus. Im Anschauen der Kulturdenkmäler einer vergangenen Welt, im Genusse der künstlerischen und wissenschaftlichen Zeugnisse des Altertums ist Eudora der Inbegriff eines beseelten Mädchens geworden. Sie lebte „für die schöne, sanfte Welt der Künste"; sie pflegte, als an den Krieg noch nicht zu denken war, mit Freunden über „alles Erhabene, Schöne" zu sprechen, und vergleicht das Schicksal Konstantinopels mit dem „Verhängnis Ilions" (I, 2). In I, 3 wird gesagt, daß sie die „Werke Platons und Homers"

gelesen und „mit schönen Bildern aus versunkener Zeit“ gesprochen hat. Sie ruft (II, 5) vor dem Theater die Genien der „geweihten Stätte der alten Dichtung“ an. Sie preist die Zeit der Alten als eine goldene, „da noch eine Macht und Waffe die Schönheit war“, während die herbe Figur ihrer Mutter, einer fanatischen Christin, sie lieber „als Judith“ in das Lager des Feindes ziehen sehen möchte (I, 6). Doch zeigt sich auch Eudora christlich fromm, als sie die Nachricht vom vermutlichen Tode Gregors erhält:

> Willkommen wird ihm dort sein Heiland sagen
> Und Spartas Helden reihen sich um ihn. (1, 9.)

Der Gedanke ist ihr unerträglich, Gregor könnte vom christlichen Glauben abgefallen sein (II, 3; III, 3). Sie ist sanft, keusch, rein, treu, erbarmend, zu hingebender Liebe fähig, aber auch entschlossen in ihrer Vaterlandsliebe, mutig, aufopfernd und will lieber sterben als in Gefangenschaft geraten (I, 6). Ganz die Weltanschauung Linggs drückt sie aus, wenn sie in III, 8 sagt:

> Kein Schrecknis der Natur, kein grimmig Feuer
> Ist fürchterlicher als die rohe Faust
> Des Mitleidlosen, nicht das Ungeheuer,
> Das in des Ätna Höhlen einst gehaust!

Nähme man aus dem Gedicht die offenbar am liebsten verwendeten Worte heraus, so würden es etwa sein: „Edel, kühn, sanft, gut, schön, erhaben, Großmut, Frevelmut, hochherzig“ u. ä., die thematisch bezeichnend für die Welt klassizistischer Dramenlyrik sind. Im Gegensatz zu diesen zarten Lauten wirken die Kraftmomente, die besonders im ersten Akt in den kriegerischen Szenen bei der Einnahme Konstantinopels vorkommen, nur gewollt, grell und übersteigert; denn die Welt der Schönheit und Güte ist hier die eigentliche. Für diesen Wesenszug scheint es charakteristisch, daß sich der Dichter seinen Stoff nicht aus der Klassik selbst wählt, sondern aus einer Epoche, in der die Klassik schon Bildungsgut geworden ist, und zugleich mit dem humanen Christentum verwoben werden kann. Aber auch die wirkliche Renaissance, in der die klassische Kultur eine neue tätige Lebensbedeutung erhalten hat, wird vermieden und nur die idyllische Vorahnung von dieser wird geschildert, in einer heiteren, schwebenden, gleichsam unverbindlichen Atmosphäre.

Das Stück hat, soweit ich sehe, eine Aufführung nicht erlebt, und in der Tat widerstrebt es durch den Mangel an echten Charakteren, durch seinen epischen Bau und durch die scharfe Trennung zwischen dem ersten und den beiden folgenden Akten allen Erfordernissen eines Bühnenstücks.

C.

Altgermanischer Stoffkreis

1.

Die Walkyren

Die germanische Mythologie war durch die Romantik ein wichtiges Stoffgebiet der deutschen Literatur geworden. Im Zuge der nationalen Bewegung, die durch das 19. Jahrhundert ging, mußte sie als Stoff noch größere Bedeutung gewinnen. Freilich wurde der Mythos von der materialistischen Philosophie des jungen Deutschland abgelehnt, erlangte aber nur eine um so höhere Wertschätzung in denjenigen Kreisen, die sich den nüchtern-sachlichen Prinzipien der Zeit entgegenstellten. Das patriotische Gefühl, vereint mit dem Verlangen nach ideellen Werten inmitten einer positivistischen Strömung, mußte die Münchner Dichter dem germanischen Mythos in die Arme führen. Schon frühzeitig begann sich Lingg, was bei seinen Völkerwanderungsstudien nicht ferne lag, mit den nordischen Sagen zu beschäftigen. Der Dichter erzählt selbst[1]), wie er damit bekannt wurde:

> Noch während meines Aufenthaltes in Hergensweiler hatte ich mich vielfach mit der nordischen Mythologie beschäftigt. Namen der Ortschaften mahnten an altheidnisch Germanisches, auch die Gegend, die düstern Waldungen, die mit Birken bestandenen Torfmoore stimmten dazu. In meinem „Ersch und Gruber" stieß ich auf die nordischen Sagen, und die Arbeiten an der Völkerwanderung trugen ebenfalls das ihrige dazu bei.

Zwei Werke Linggs behandeln germanisch-mythologische Stoffe in dramatischer Form: das nach Vollendung des »Catilina« geschriebene und gleichzeitig mit diesem veröffentlichte[2]) dramatische Gedicht in drei Akten »Die Walkyren« und die später verfaßte nordische Szene »Högnis letzte Heerfahrt«.

Zu den »Walkyren« bemerkt Lingg folgendes:

> Es sollte, was ich jetzt in Angriff nahm, ein Doppeldrama werden und auf einer Doppelbühne sich abspielen, wie in den alten Fastnachtsspielen, worin ein Oben und Unten, Himmel und Hölle vorkommt. Ausgehend von der Anschauung, daß auch in den Eddaliedern, deren Spuren in den Kämpfen der Völkerwanderung zu suchen sind, verlegte ich in diese Heroenzeit die

[1]) LR., S. 106 f.
[2]) Ebenfalls im Verlag der Lentnerschen Buchhandlung 1864.

Handlung meines Dramas[3]), welche nun als eine mythische und historische zugleich vor sich geht. Oben die Mythe: Der Held raubt mit seinen Brüdern die Schlachtjungfrauen; infolgedessen unten das Unglück bei den Tapferen und Sieg der Schlechten. Ferner oben die Befreiung der Walküren und deshalb Rückkehr des Sieges zu den Tapferen, und als Sühne der Heldentod dessen, der die Schlachtjungfrau geraubt hat. Nun führt sie ihn, der als Held gefallen, nach Walhalla. Der Sieg kehrt wieder zu den Germanen. Als Vers hatte ich zum großen Teil den Nibelungenvers, und zwar auch im Dialog angewendet[4]).

Die Gliederung des Stückes ist, wie Lingg bereits sagt, einfach: mythische und historische Handlung lösen einander ab, diese durch jene bedingt. Das Schwergewicht liegt auf dem mythischen Vorgang. Der Königssohn Wölundur raubt zusammen mit seinen Brüdern Hamal und Egil den Walküren Alvitur, Schwanwithe und Alrune ihre Schwingen; dadurch erhalten die Walküren menschliche Eigenschaften. Die Königssöhne vermählen sich mit ihnen. Der Vater flucht den Söhnen wegen dieser Tat. Nach dem Tode des Vaters wird Hamal König, aber er ist nicht glücklich, weil aus seiner Ehe keine Kinder hervorgehen. Egil wird das Unheilvolle der Vermählung mit den Walküren bewußt, als er ein irdisches Mädchen, Gerilde, die Tochter des nordländischen Königs Thundur, zu lieben beginnt. Er kennt das Geheimnis, den Walküren ihre alten Kräfte zurückzugeben; so holt er die Fluggewänder aus dem Versteck. Als die Walküren diese sehen, werden sie wieder das, was sie vor dem Flügelraub waren. Der nordländische König kommt mit einem Kriegsheer ins Land gezogen, Hamal fällt im Kampf, und Egil stirbt zusammen mit der geliebten Gerilde. Wölundur wird durch Alvitur vor Gefangenschaft bewahrt und zu einem heroischen Sühnedienst auserwählt. Er stirbt für Freiheit und Recht der Germanen, nachdem er sie zum Sieg über die Hunnen geführt hat.

Vom dramatischen Gesichtspunkt aus betrachtet, kommt die historische Handlung des Kampfes der Gepiden und Goten gegen die Hunnen gegenüber der mythischen Handlung zu kurz. Die ursprüngliche Intention des Dichters von einem Doppeldrama, einem Wechsel von Oben und Unten, ist nicht recht durchgestaltet. Die historische Handlung wird nur in zwei Szenen vorgeführt, in der zweiten Hälfte des ersten Aktes (I, 2) und am Schlusse (III, 5). Sie dient vornehmlich dazu, dem Mythos eine wirksame irdische Beziehung zu verleihen und das Gedicht mit einer stolzen patriotischen Sinngebung

---

[3]) Der offenbar durch Druckfehler verderbte Text so bei Lingg.

[4]) LR., S. 107. Lingg fügt hinzu: „Man sieht, die Anlage war bedeutend und zeitgemäß, man könnte fast behaupten, es lag etwas Vorhersagendes darin."

schließen zu lassen. Der König der Ostgoten ruft am Ende den Walküren den Wunsch zu:

> Mit uns und allen Stämmen, allen Gauen
> Im Land der Eichen führt zur Einigkeit
> Germaniens Völker alle, blüh' dem Band,
> Das sie vereint, Jahrtausende Bestand!

Man wird dieser Dichtung aber gerechter, wenn man sie nicht nach dramatischen Gesetzen, sondern lediglich als Gedicht wertet. Hier weist sie manche Verdienste auf; denn das Mythische erfordert nicht eine scharfe Charakterisierung, sondern läßt die zarten Umrißlinien lyrischer Behandlung zu. Dem Leser, der dies kleine Bändchen in die Hand nimmt, wird kein tiefer Gehalt vermittelt, doch kann er sich an Versen von reinem Wohllaut freuen. Linggs Talent ist diesem Stoff weit angemessener gewesen als den Anforderungen, die das Catilinadrama kurz vorher an ihn gestellt hatte. Die innere Verwandtschaft zu der um diese Zeit noch nicht abgeschlossenen »Völkerwanderung« ist wahrnehmbar. — Die in ferner Region schwebende Lyrik mit einer Mischung aus Weichheit und Kraft hat hier Lingg zu sehr geglückten Stimmungen verholfen, so daß man dem von ihm zitierten[5]) Kritiker beipflichten kann, der sich über die »Walkyren« wie folgt äußerte:

> Als interessanter Versuch, die altnordischen Sagen im modernen Geiste neu zu beleben, mag dies kleine Werkchen Anerkennung finden, auch kann nicht bestritten werden, daß die künstlerische Stimmung darin etwas mächtig Anziehendes hat. Immerhin aber bleibt es zu bedauern, daß der Dichter die dramatische Form gewählt hat, ohne sich der modernen Bühne zu akkomodieren.

Straffer und dramatischer ist Linggs zweite altgermanische Dichtung.

2.

Högnis letzte Heerfahrt

Dieser Einakter wurde in demselben Herbste angelegt, in dem das Drama »Macalda« entstand (1875). Er wurde aber erst Anfang der achtziger Jahre (wohl 1883) vollendet und 1884 gedruckt[6]). Bedenkt man die ungefähre Gleichzeitigkeit des Entstehens mit dem

[5]) LR., S. 115 f.
[6]) In der Gesamtausgabe 1897, s. S. 243—264.

der »Clytia« (1883 erschienen), so muß die große Verschiedenartigkeit der „Szene aus Pompeji“ und dieser „Nordischen Szene“ auffallen. Abgesehen von dem entgegengesetzten landschaftlichen Charakter, der in beiden Stücken ausgedrückt ist, findet sich dort eine zarte, graziöse Heiterkeit, hier oft eine schwere Gedrungenheit. Beide Szenen aber sind in ihrer Art gelungen. Vielleicht war es dem Dichter mit zunehmendem Alter bewußt geworden, daß seine Kraft, die für größer angelegte, anspruchsvolle Tragödien nicht ausreichte, auf dem Gebiete des Einakters glücklicher anzuwenden war. Hinzu kommt, daß die mit den späteren Jahren in Lingg eingetretene innere Ruhe eher ein sicheres Gestalten möglich machte.

Die Handlung der Szene ist folgende:

Högni überträgt die alte Feindschaft gegen Hedins Vater auch auf den Sohn. Er rüstet eine Heerfahrt, obgleich man ihm sagt, Hedin sei edel und friedliebend. Sein Haß steigert sich, als Kunde gebracht wird, Hedin habe Högnis Tochter Hilde geraubt und sie sich ihm willig ergeben. Högni hat einst Hilde zur Schlachtjungfrau geweiht, sie muß demjenigen Tod bringen, den sie liebt. Als Hilde zum Vater kommt, ihm Versöhnung mit Hedin anzutragen, lodert der ganze Zorn des Alten auf; höhnend fordert er Hedin zum Kampf. Hilde tritt schlichtend zwischen Vater und Geliebten und bittet um Aufschub des Streites bis zum Morgen. Als Hedin trotzig sagt, er habe Hilde zum Pfande geholt, als ihm Högnis Heerzug gegen ihn bekannt geworden, da ist Hilde über seine Worte entsetzt und empört. Sie glaubte an Hedins aufrichtige Liebe, nicht an Raub und Berechnung.

Hilde: Um dich, Falscher, ließ ich Haus und Ehre!
Aller Gram, den mein Vater litt, fällt auf mich.
Hedin: Ich kam mit Waff' und Wehre;
Wie ich dich fand, nahm ich dich mit.
Wär' einer mir in den Weg gekommen,
Herd und Hof hätten in Blut geschwommen.
Högni: Gesind' erschlugst du, nahmst von Gut und Habe,
Was dir gefiel!
Hedin: Es war die Morgengabe.
Hilde: Einen Adler sah ich mit kühnem Flug
Zu mir sich schwingen; jetzt muß ich erkennen,
Ein Wolf schlich ein mit List und Trug. (V)

Hedin will fort, weil Hilde an ihm zweifelt, und sich durch Taten ihrer Liebe würdig erweisen. Högni wünscht, daß Hilde ihre die göttlichen Gesetze verletzende Liebe mit dem Tode sühne. Da wird Hedin gebunden hereingebracht. Högnis Leute überfielen ihn, als er vom Schiffe die geraubten Schätze holte, um sie Hilde wiederzugeben:

Damit du sähest, nicht Schätze noch Gut,
Nur dich begehrt' ich, dein Lieben und Leben. (VI)

Er nimmt nun Hilde für sich in Anspruch, um sie vor Högnis Rache zu schützen. Sie steht zu ihm. Beide fühlen den Segen der Götter über ihrer Liebe. Auf Hildes Worte „Ich bin dein" zieht Högni das Schwert gegen die Tochter, aber Hrolf, einer von Högnis Mannen, fällt ihm in den Arm. Högni versteht die Welt nicht mehr. Er fühlt seine Todesstunde nahen. Er will zu „den Tapfern" gehen, „die vormals gelebt", die Zucht und Sitte hielten wie er. Hilde erkennt den Schmerz des Vaters und sucht Versöhnung. „Das kampfmüde Herz" droht zu brechen, es ist nun bereit, zu verzeihen. „Steh still, Herz! Genug / Hast du gehaßt —" (VI). Er läßt Hedin losbinden. Hedin soll mit Hilde Högnis Geschlecht weiterführen. Das brennende Schiff holt Högni, den greisen Helden, zu seinen Gefährten nach Walhall.

Lingg hat die alte Sage der Edda[7]) modernisiert und vermenschlicht. Hildes seelischer Konflikt zwischen dem Gatten und dem Vater, der versöhnende Ausgang sowie die Auffassung von einer Zeitwende sind Linggs Eigentum.

Linggs Högni steht an der Schwelle einer neuen Zeit, die er nicht versteht. Er allein ist der Bewahrer uralter Sitte, die er durch heiligen Götterspruch gefestigt glaubt. Nun muß er sehen, daß eine junge Welt gegen ihn aufsteht, der Hilde, Hedin und Hrolf (der die Mannen vertritt) angehören. In seiner Todesstunde erst ahnt er die Berechtigung des Neuen und sieht, daß es für ihn Zeit ist, zu gehen. Die Gewalt natürlichen Fühlens besiegt das Erstarrte. Der Schutz der Götter gilt der Liebe, die das harte Gesetz bezwingt.

Dieser Sinngehalt entspricht Linggs Welthaltung, die stets das alte Mächtige darstellen wollte, aber doch Versöhnung und Milde am Ende triumphieren ließ.

Der Charakter Högnis ist in seiner Schroffheit überzeugend herausgearbeitet; die schließliche Sinneswandlung erscheint denkbar, weil Lingg sie zusammen mit dem Gefühl des nahenden Todes eintreten läßt. Doch ist der Sinneswechsel der Gestalten im allgemeinen auf einen zu kleinen Raum zusammengedrängt.

Hilde ist ganz liebende, tief empfindende Frau, die — von Hedins junger, sieghafter Männlichkeit bezwungen — ohne Zögern ihrem natürlichen Gefühle folgt und damit in dieser Instinktsicherheit auch einem natürlichen Gesetz. Sie steht in einem sittlichen Konflikt

---

[7]) Vgl. Simrock: „Handbuch der deutschen Mythologie", Bonn 1855, S. 393.

zwischen diesem einfachen, deutlichen Gefühl und der harten Welt ihres Vaters:

> Hast du mich etwa befragt,
> Da du mich Odin geweiht und ihnen,
> Den Nornen? Ich will nicht ihre Magd,
> Ich will Hedins Gattin sein,
> Ich will nicht dem Morde dienen.
> Sonst fluch' ich den Göttern und dir; verflucht
> Sei Himmel und Erde, wenn Lieben
> Den Tod bringt. (III)

Sie entscheidet sich im Grunde ihres Herzens klar für den Geliebten. Ihr augenblickliches Zweifeln und ihre Verwirrung schwinden sogleich, als Hedin die geraubte Beute bereuend zurückbringt. Sie hegt aber auch Mitleid mit dem Vater, da sie dessen seelischen Kampf begreift.

Hedin steht mit seinem Trotz und seiner Tapferkeit dem alten Kampfgeist, wie ihn Högni vertritt, nahe, mit seinem unbedingten Liebesgefühl aber, das sich nicht um die Gesetze des alten Mythos kümmert, auf Hildens Seite. — Durch seine mehr gefühlsbedingte Haltung steht auch der treue und gerecht denkende Hrolf der alten Welt des Högni entgegen.

Das Stück gliedert sich in sechs Szenen, von denen die erste die Exposition bringt: Ausfahrt Högnis gegen Hedin und Hrolfs Bedenken gegen den Streitzug. In Szene 2 wird die Nachricht von der Entführung überbracht, die Högnis Entschlossenheit erhöht. Szene 3 enthält Hildes vergeblichen Versöhnungsversuch. Szene 4 zeigt Hildes Abfall von der seelischen Welt ihres Vaters. Szene 5 ist das wichtige Mittelstück: Hilde zweifelt an Hedin und ergibt sich dem Gericht des Vaters. Szene 6 bringt Höhepunkt und Lösung: Hedin beweist seine Liebe, und Hilde bekennt sich zu ihm. Högni spürt das nahende Ende und gewährt Verzeihung.

Die Sprache des Stückes ist im Vergleich zu der der anderen Dramen fester und kraftvoller. Die bei Lingg oftmals beobachteten Übertreibungen sind weniger zu finden. Eine wirkliche Kraft und lyrische Sprachschönheit machen sich stellenweise geltend. — Der Vers ist der germanische Vierheber, den Lingg reimt. — Die Kraft dieser Dichtung hob Avenarius hervor, indem er an den Dichter schrieb: „Sind unsere Bühnen noch fähig, solche Schöpfungen markiger Kraft nach den vielen sentimentalen Verwässerungen des Heidentums zu würdigen?[8])"

---

[8]) Mitgeteilt von Frieda Port, S. 262.

»Högni« wurde bereits Mitte der achtziger Jahre in München zur Aufführung angenommen, ging jedoch erst 1891 über die Bretter[9]). Der Kritiker der „Allgemeinen Zeitung" spricht[10]) von einem „vollen Erfolg" und drückt zugleich den Wunsch aus, „auch der »Clytia« Linggs wieder einmal auf der Bühne zu begegnen".

Auch in Mannheim und Stuttgart wurde das Stück gegeben.

D.

Stoffe aus deutscher Geschichte

1.

Violante

»Violante« war das erste fünfaktige Drama, das auf »Catilina« folgte. Seit diesem Erstling war Linggs Ehrgeiz auf das Drama gerichtet geblieben: „Die einzige lebendige, aktive, sinnliche Seite, wodurch der Dichter mit seiner Mitwelt zusammenhängt, ist das Drama[1])." In diesen Worten gibt Lingg seiner Sehnsucht Ausdruck, Phantasie und Wirklichkeit in engen und sichtbaren Kontakt zu bringen. Immer, wenn er mit Publikum und Theater Enttäuschungen erfuhr, wurde seine innere Sicherheit aufs neue schwer gefährdet[2]). Es mußte ihm willkommen sein, einen Stoff zu finden, den er von einer idealen Seite behandeln konnte, von dem er aber doch eine zeitgemäße Wirkung erhoffen durfte. So entstand im Zusammenhang mit dem herannahenden Kriege von 1870 die »Violante«.

Es ist bezeichnend, wie Lingg die politischen Ereignisse erlebt. Er schreibt in der »Lebensreise«[3]):

Auch in mein poetisches Stilleben und die darin erstehenden Gestaltungen leuchteten die fernen Blitze herein. — Schon früher hatte ein Berichterstatter gelegentlich der Aufführung meines Catilina das Ansinnen an

---

[9]) Und zwar nach des Dichters Meinung vortrefflich. Der Einakter war mit dem »Waffenschmied« zusammengestellt, in späterer Aufführung mit »Cavalleria rusticana.« Von Peter Faßbender wurde »Högni« als Text zu einer Oper genommen, die 1908 in Bern gespielt wurde. Nach Port verfaßte Friedrich Weigmann zu »Högni« ein Vorspiel und eine melodramatische Schlußmusik.

[10]) Morgenblatt Nr. 296, 25. Oktober 1891, Seite 3.

[1]) Port, S. 233.

[2]) Vgl. Port, S. 245.

[3]) S. 127 ff.

mich gestellt, ich möge bald einen deutschen Stoff bearbeiten, und empfahl mir dazu die Geschichte der Hohenstaufen. Aber ich sagte: „Vestigia terrent, die vielen und vielmaligen Hohenstaufen-Tragödien schreckten mich zurück ..." Während ich im Entschluß noch schwankte, geschah es, daß in England die Verleumdungen gegen Lord Byron wieder auftauchten, nachdem sie seit dem Erscheinen seines »Manfred« verstummt waren. — Seltsamerweise waren einst gegen König Manfred von Apulien, den Sohn Kaiser Friedrichs II., ähnliche Anklagen erhoben worden und hatten zu seinem Sturze und tragischen Ende Veranlassung gegeben. Seinem Schwager, dem Grafen Richard von Caserta, liehen nämlich die Gerüchte über ein Verhältnis Manfreds zu seiner Schwester Violante den willkommenen Vorwand zu Verrat und Abfall von der hohenstaufischen Sache. Der Papst hatte den König mit Bann belegt und sein Reich an Karl von Anjou vergeben. — Die französischen Truppen standen an der Grenze. Manfred, kühn, sorglos und lebensfroh, gab glänzende Feste, an denen Violante teilnahm. Der Graf von Caserta, ihr Gatte, dem die Verteidigung der wichtigsten Grenzfestung übertragen war, übergab, von eifersüchtiger Wut gestachelt, die Brücke und das Schloß am Garigliano dem Feinde. Violante wurde gefangen genommen, ebenso Helena, die Gattin Manfreds, er selbst fiel in der Schlacht bei Benevent. Daß solche Vorgänge mir im höchsten Grade für eine Tragödie geeignet schienen, darf nicht Wunder nehmen. — Einige Zeit danach las ich mein Drama Freunden vor, und alle befanden wir uns in der gehobenen Stimmung, einen Erfolg vorauszusehen, besonders, da die politischen Ereignisse dazu angetan waren, dieser Stimmung entgegenzukommen. Mein Drama hieß nach der Heldin »Violante«. Bald erschien es auch als Buch[4]) und wurde der Intendanz eingereicht. Indessen war der Krieg von 1870 entbrannt . . .

Lingg schloß sich einem Sanitätszuge an.

Wieder in München angekommen, erkundigte ich mich nach meiner Tragödie Violante und erhielt einen abschlägigen Bescheid bezüglich meiner Erwartung für die Bühne. Violante sollte nicht aufgeführt werden. Die Poesie darin wurde sehr rühmend hervorgehoben, aber für die Bühne eigne es sich nicht. Wahrscheinlich erregte das Verhältnis Manfreds zu Violante Bedenken, obwohl es in meinem Drama der geschichtlichen Wahrheit entsprechend ein rein ideales und von mir in klaren Worten als solches ausgesprochen war. Seltsames Spiel des Zufalls, die Übersetzung eines französischen Stückes hatte bei der Entscheidung der Aufführbarkeit über meine Violante den Sieg davongetragen.

In der Tat aber erscheint das Drama infolge seines klaren Aufbaus für die Bühne geeigneter als sonst ein Stück Linggs. Der Stoff ist in fünf Akte eingefangen, die nicht durch störende Verwandlungen unterbrochen sind. Die Handlung hat eine einfache Linie, die Personenzahl ist nicht groß.

Der erste Aufzug zeigt Manfreds Verhältnis zu Violante (I, 1). Er nimmt ungern von ihr, die ihn allein ganz versteht, und von den schönen Künsten Abschied, um zum Schwert zu greifen. Die Feinde

[4]) 1871 bei Cotta.

rücken heran, es gilt das Reich zu verteidigen. Ein römischer Legat (I, 3) bietet die Gnade der Gegner an, wenn Manfred der Krone Apuliens und Siziliens für immer entsage. Durch Manfreds Ablehnung spitzt sich die Lage drohender zu. Der italienische Ritter Frangipani gibt sich als unzuverlässig zu erkennen. Ehe Manfred in den Kampf geht, will er zu Konradin, um ihm zu versichern, daß er lediglich für ihn das Reich verteidige und verwalte.

Der zweite Aufzug bringt die Gegenspieler auf den Plan. Boso verlockt Richard von Caserta zum Abfall unter Hinweis auf Gold und Freiheit vom Kirchenbann. Aus persönlichem Haß gegen Manfred stachelt er Richard zur Eifersucht an (II, 1). Richard nennt das Hohenstaufengeschlecht prunksüchtig, hochmütig, heidnisch und schafft sich so den Vorwand, auf die Seite der Kirche zu treten. Die Intrige wird geknüpft:

> Ihr übergebt Castell und Brücke
> Dem Kriegsheer Karls von Anjou, lockt den König
> Auf dieses Schloß und nehmt ihn hier gefangen (S. 37).

Die Gestalt Violantes verbindet die beiden ersten Akte. Sie kehrt zu Richard, ihrem Gatten, zurück (II, 2). Sie entdeckt in ihm die verräterischen Gedanken. In seiner Nähe spürt sie, daß sie ihn nie geliebt hat und allein zu Manfred gehört. Um diesen einzufangen, versucht Richard Violante von seiner Treue zu ihm zu überzeugen. Da erscheint Manfred selbst (II, 5). Sein Verhalten gegen Violante steigert Richards Eifersucht und festigt seinen Entschluß zum Verrat.

Dritter Aufzug: Violante belauscht Richards Anschlagsplan (III, 2). Sie will ihren Gatten töten (III, 3). Manfred und Violante gestehen sich ihre Liebe (III, 4). Manfred zieht fort, um sich mit Konradin auszusöhnen.

> Ich will, eh' ich dem Kampf entgegenziehe,
> Versöhnt sein, nicht der Schatten einer Schuld
> Soll dunkelnd über meinem Banner schweben (S. 66).

Der treue Graf Lanzia ahnt den Verrat. Violante versucht Richard zu töten, ist aber dazu nicht fähig (III, 6). Karl von Anjous Truppen überschreiten die Brücke. Lanzia fällt als Getreuer (III, 7). Violante verkündet, daß Manfred gerettet ist. Boso tritt für die Unschuld Violantes ein und stirbt im Zweikampf mit Richard (III, 8). Violante wird von Richard gefangengenommen, nachdem sie vorher schwärmerisch für ihre Liebe zu Manfred eingetreten ist.

Der vierte Aufzug führt in das Königsgrab, in das sich Manfred geflüchtet hat. Er hat Konradin nicht erreicht. Ein Totenbeschwörer sagt ihm, daß Violante noch lebt. Auch Manfred greift jetzt zu einer List. Er schickt einen Sarazenen als Räuber verkleidet auf das

Schloß; er soll dem Grafen von Caserta sagen, Manfred sei gefangen, und ein schweres Lösegeld für ihn fordern. Der Graf solle selbst kommen und das Geld in der Gruft niederlegen. Zum Scheine läßt sich Manfred an den Sarg binden. Der treue Ritter Berard erzählt seinem König die Sage vom Kaiser Rotbart. Richard kommt wirklich (IV, 2) und ist in Manfreds Hand gegeben. Er wird jedoch freigelassen, als er sagt, allein er könne Violante bei Karl von Anjou retten. Todesahnungen bedrängen den König. Der Feind ist bei Benevent versammelt. Manfred sucht Sieg oder Tod.

Der fünfte Aufzug schließlich befaßt sich mit dem Schicksal der Heldin, die Manfred bis in den Tod die Treue hält. Man sieht sie in einem Gefängnis. Helena, die Königin, die erst jetzt zum ersten Male auftritt, besucht sie (V, 2). Sie bringt die Kunde, Manfred sei als Held gefallen und das Reich verloren. Sie übergibt ihr von Manfred einen Ring, der Gift enthält. Richard kommt (V, 3) und bietet Violante Versöhnung an. Jede andere Hoffnung solle sie aufgeben; auch Konradin, den letzten Hohenstaufen, würde dasselbe Geschick wie Manfred ereilen. Violante nimmt das Gift und stirbt. Richards Spiel ist verloren. In der Schlußszene (V, 4) lädt ihn Frangipani vor das Gericht Anjous. Helena erkennt darin die ewigwaltende Gerechtigkeit.

Auch diesem Drama fehlt ein in die Charaktere verlegter Konflikt. Der geschichtliche Stoff ist in dramatische Form gebracht und in eine ideale Sphäre erhoben. Das äußere Handlungsgefüge bietet wohl eine theatralische Wirkung, der innere Kern des ganzen Stückes aber ist rein lyrisch und eben darum nicht dramatisch. Im lyrischen Bezirk versteht Lingg etwas zu leisten. Dieses Mal sucht er nicht einen zwiespältigen Charakter zu gestalten, was im »Catilina« ganz mißlang — dazu gehört Menschenkenntnis und die Fähigkeit, zu objektivieren —, sondern er trennt die Elemente, die in »Catilina« in e i n e r Person verankert sein sollten, und verteilt sie auf Spieler und Gegenspieler. Die Hauptgestalten sind eindeutig, das Gute ist gegen das Böse, das Helle gegen das Dunkle abgesetzt. Das Edle scheitert an der Tücke, worin Lingg das tragische Motiv sieht. Dieses Edle ist ein Wunschtraum von schönen Menschen. Violante und König Manfred sind so groß, vollkommen und liebenswürdig, so voll Schönheit gesehen, daß man deutlich fühlt: dies ist die Idealwelt, in welcher Lingg lebt, die ihn von der Wirklichkeit trennt. Nirgends vielleicht kommt klarer zum Ausdruck, was für Lingg im Leben leitbildlich war, als in dem lyrisch dargestellten Verhältnis der beiden Hauptgestalten zueinander, von dem das Stück beherrscht wird. Sie sind Edelmenschen, die an der Häßlichkeit der Welt zugrunde gehen. Nicht um Darstellung des Lebens geht es dem

Dichter noch um den Austrag geistiger Konflikte oder das Ringen verschiedener Charaktere miteinander[5]). Er sieht nur eine restlos schöne Welt, die am Minderwertigen und Verständnislosen scheitert. In die Gestalten seines Dramas trägt Lingg die eigene Gesinnung, welche die Menschen nur so sieht, wie sie nach den Forderungen höchsten sittlichen Menschentums sein sollten. Diese Menschen leben nicht, sie sind verkörperte Ideale, geboren von einem Dichter, der, ohne sich mit den Gegebenheiten der Welt auseinanderzusetzen, von vornherein in Höhenregionen weilt. Der Einfluß Geibels ist hier zu spüren, der gleichfalls in einer Welt der Schönheit lebte[6]) und das „Edle", „Erhabene", „Harmonische" in geschichtliche Stoffe und klassische Worte und Verse goß, mit dem Unterschied, daß Lingg nicht über die Technik dieses Dichters verfügte, dafür aber aus einem ehrlicheren Gefühl heraus gestaltete.

Bezeichnend für die lyrische Gefühlswelt des Dramas ist gleich der Anfang[7]). Die Szene zeigt mit Freude an der Dekoration das Hohenstaufenschloß „am Ufer eines Sees mit südlichem Charakter und Abendbeleuchtung". Violante ist im Begriffe, in eine geschmückte Gondel zu steigen. Ein Knabe singt zur Harfe unter Chorbegleitung:

Durch die stillen Wogen gleite
Sanft dahin dein leichter Kahn ... usw.

Auch der Anfang des folgenden Dialogs zwischen Violante und Manfred sei als charakteristische Probe für den Ton des Stückes wiedergegeben:

Manfred: Erinnerst du dich dieses Liedes noch?

Violante: Mein Lieblingslied! Wir sangen es ja oft
Am blauen Meer, am Ufer von Palermo;
Ich kenn' es gut, du selbst hast es gedichtet,
Bewahrst du noch den Lorbeer, den ich dir
Dafür gewunden?

---

[5]) In diesem Zusammenhang ist Linggs Urteil über Otto Ludwigs »Erbförster« interessant. Er lehnte dieses Stück ganz ab, ohne die ausgezeichnete Charakterführung darin zu sehen.

[6]) Einem Schönheitskultus huldigte ja der ganze Münchner Kreis. Carrière, der Ästhetiker des Kreises, sah im Schönen den Ausgleich von Idealem und Realem.

[7]) Wie wenig individuell und ganz typisch dieser Anfang ist, zeigt eine Parallele: etwa 1880 will der blutjunge Gerhart Hauptmann als erstes ein Hohenstaufendrama schreiben und wählt als Stoff Konradin. Der Anfang stellte einen neapolitanischen Fischerknaben in einem Kahne dar, ein Liedchen singend. Es liegt wohl in beiden Fällen bei Lingg und Hauptmann eine Nachahmung des Schillerschen »Tell« vor. — Vgl. Felix A. Voigt: Hauptmann — Studien I, S. 22.

Manfred: Jedes Blatt noch lebt,
Und unverwelklich die Erinnerung;
O schöne Zeit! Es war mein letztes Lied,
Ich dichte keines mehr; verklungen ist
Der Harfe und der Laute Klang, dahin!

Violante: So ist es also wahr, es lauert wirklich
Der Krieg schon unter dieser heitern Maske
Des Scherzes und der Fröhlichkeit?

Manfred: Es ist so!
Um Reich und Ehre gilt es jetzt den Kampf!
Und dies verarg' ich meinen Feinden mehr,
Daß sie aus diesem schönen Traum mich störten,
Als daß sie um die Krone mich beneiden
(S. 1—3).

Violante liebt in Manfred den künstlerischen Menschen ebenso wie den tapferen Streiter. Sie kennt seine Ziele und weiß, daß Manfred bemüht war, das ernste deutsche Element mit dem heiteren des Südens zu mischen; er wollte statt Härte Versöhnung bringen:

Ein Schrecken war der Name Hohenstaufen,
Ein Blitzstrahl unser Zorn, wir warfen über
Die blühenden Gefilde dieses Südens
Den Feuerschein der Nordlandnacht, es war
Beinahe zu gewaltig unser Gang
Für dieses Myrtenland, zu streng die Weise,
Zu ernst und eisern unsre Sinnesart;
Ich wollte mildern, durch Gesang die Herzen
Besänftigen — und schon gelang's, schon schwang
Die deutsche Lerche jubelnd sich zum Himmel
Italiens auf, und seine Nachtigallen
Durchstreiften unsre Haine; nun ist alles
Das aus, der alte Haß glimmt wieder auf. (S. 6.)

Diese Proben genügen, um zu zeigen, wie die ganze Handlungs- und Charakterführung in rein lyrischer Stimmung aufgeht. Die schwärmerische Vorstellung von einer reinen Welt gegenüber einer bösen hat Charaktere und Handlung aufgebaut. Gleich im ersten Akte deutet Violante auf das düstere Ende vor (S. 7). Diese Vorausdeutungen sind ja ein beliebtes Mittel des Münchner Kreises. Sie finden sich auch bei Grosse. Im übrigen geschieht im ersten Akte nichts, was ein dramatischer Vorgang genannt werden könnte. Wichtig sind Lingg die langen lyrischen Ergüsse. Die erste Szene beschließt ein Monolog, der anfangs an die »Jungfrau von Orleans« Schillers erinnert, im weiteren Verlauf für die Gesamthaltung dieses lyrischen „Dramas" und die seelische Struktur seines Dichters sehr typisch ist:

Auch euch sag' ich Lebwohl jetzt, Berg und Welle
Und schattiger Olivenhain! Ihr sahet oft
In euern Anblick mich so tief versenkt,
Daß eure Seelen — denn beseelt erscheint ihr —
Mit meinem eignen Wesen sich vertrauten.
Ihr s p r a c h e t auch zu mir, es wurden Worte
Der Welle Glitzern auf dem See, ihr Rauschen
Und jener Zweige träumerisches Winken.
Wenn unsern Tugenden Gestaltung würde,
Wenn jede Selbstbeherrschung, jede Großmut
Verleiblicht würde, müßte sie Gestalt
Von solchen Dingen nehmen, deren Anblick
In uns ein unbegrenztes Sehnen weckt.
Doch — eine andre Mahnung ruft! (S. 10 f.).

Das bezeichnendste Wort in diesen Zeilen ist „Großmut". Es schließt für Lingg alle Vorstellungen menschlicher Vorzüge ein, es umfaßt in gleicher Weise großartige und heroische wie auch milde, humane und versöhnende Eigenschaften. Nicht ein kräftiger Held an sich ist wünschenswert, sondern nur seine Verbindung mit lyrischer Weichheit. Dieses und die Unfähigkeit zu richtiger Charakterzeichnung macht das Unwahre und Schwache eines solchen Dramas aus. Alles zerfließt. Sogar in einer Rede an seine Ritter ergeht sich Manfred nur in Gefühlstönen:

Der Frühling ist gekommen übers Meer,
Die Nachtigallen haben ihn gebracht,
Der Schnee schmilzt auf den Bergen in der Sonne,
Und seine Bäche rauschen laut durchs Tal;
Der Lorbeer blüht und sproßt in neuer Fülle,
Und Wald und Wiese prangt in neuem Schmuck!
Für uns jedoch ist alles dies verloren,
Uns ruft der Krieg. (S. 15.)

Oder als der Name Konradins fällt, ist Manfred empfindsam berührt:

Wie traurig weht,
Wie fremd mich an der Name, welche schwere
Verleumdung fiel auf mich um seinetwillen!

Lyrisch sind auch alle weiteren Partien, in denen Manfred in Erscheinung tritt (z. B. III, 4, wo er Violante seine Liebe gesteht). Der weitere Verlauf ist nur der notwendige Fall dieses reinen Menschen. Violante ist nicht weniger vollkommen gezeichnet, von unendlicher Gefühlsgröße im Leben und im Sterben.

Die Gegenseite erscheint diesen Helden gegenüber recht erbärmlich. Richard von Caserta ist kleinmütig und feige (also der grade Gegensatz zur „Großmut" der Helden). Ein versöhnender Zug

könnte seine Liebe zu Violante sein, die aber mehr dunkle Leidenschaft als reine Neigung ist. Nur Bosos Charakter steht zwischen dunkel und hell. Er handelt aus gekränktem Ehrgefühl. Im Gespräch mit Violante gesteht er die Motive zu seinem Handeln. Der König hat ihn beleidigt, weil er ein roher Kriegsmann war und nichts von den schönen Künsten verstand. Obwohl er Richard, den er im Grunde verachtet, als Werkzeug seiner Rache gebraucht, hatte er doch die Absicht, Manfred im letzten Augenblicke zu retten. Er wollte ihm nur zeigen, „daß ein alter Kriegsknecht mehr wert ist als ein Troß von Zimbelschlägern“ (S. 82). Er sühnt seine düstere Rache durch den Tod im Zweikampf.

Eine eigentliche Charakterentwicklung ist indes nirgends zu beobachten.

2.

Macalda

An sein Trauerspiel »Macalda« knüpfte Lingg große, ehrgeizige Erwartungen. Das Stück war als Fortsetzung der »Violante« und als Schluß einer Trilogie gedacht[8]). Es entstand, auf »Berthold Schwarz« folgend, zwischen dem 26. August und 8. Oktober 1875. Im Druck erschien es 1877[9]). In den Jahren 1875 bis 1879 stand das Drama im Mittelpunkte von Linggs Gedankenwelt[10]). Der Titel des Werkes in der Gesamtausgabe (1899) lautet: »Nach der Vesper«[11]). Diese Benennung hielt Lingg schließlich für genauer[12]), da seiner Aussage nach »Macalda« ein Trauerspiel ist, in dem „entgegenstrebende Charaktere ein Gesamtbild der Zeit nach der sizilianischen Vesper gestalten“[13]).

---

[8]) „Zwischen Violante und Macalda läge der Stoff Konradin, nach Linggs Überzeugung eine der Tragödien, welche der großen Dichterin Weltgeschichte kein Dichter nachschaffen kann. Doch ragt gleichsam ihr gewaltiger Schatten in die Handlung der Macalda herein.“ Port, S. 235.

[9]) Bei Göschen, nachdem Cotta abgelehnt hatte.

[10]) Vgl. Port, S. 245.

[11]) So sollte das Werk auch zuerst heißen; allein Alfred Meißner beanstandete den Titel als zu freundlich für den Stoff (vgl. Port, S. 236).

[12]) „In der ersten Ausgabe trägt mein Drama den Titel »Macalda«. Ich habe diese Überschrift in: »Nach der Vesper« umgewandelt, weil dies genauer den Inhalt besagt, der nicht wie bei der gleichnamigen Oper die Sizilianische Vesper ist.“ (LR., S. 133.)

[13]) LR., S. 131.

Lingg äußerte sich über den Stoff und die Absichten, die er mit seiner Tragödie im Sinne hatte, wie folgt:

Furchtbar war das Los der Witwe Manfreds und seiner Kinder, dreier Söhne und einer Tochter. Sie blieben in strenger Gefangenschaft, auf notdürftigen Lebensunterhalt beschränkt und litten Unsägliches durch ihren Feind, den hartherzigen Karl von Anjou. Erst als die ergrimmten Sizilianer in blutiger Empörung die Franzosen aus Sizilien vertrieben, durch jenes weltbekannte historische Ereignis, die Sizilianische Vesper genannt, und als ihr tapferer Admiral Ruggiero Loria die große Seeschlacht vor Neapel gegen sie gewann und den Sohn Karls gefangennahm, wurde Beatrix, Manfreds Tochter, gegen den Prinzen ausgewechselt und zu ihrer Schwester Konstanze, der Gattin Peters von Aragonien, gebracht. „Dies war die einzige Versöhnung, die dem unglücklichen Geschlechte der Hohenstaufen vergönnt gewesen", sagt Gregorovius. Mir gab dieser Racheakt und Eingriff einer waltenden Gerechtigkeit den Stoff zu einer neuen Tragödie, »Macalda«, die ich sofort, ohne durch Ablehnung meiner »Violante« entmutigt zu sein, begann....

Die Handlung... ist der Kampf um die Machtstellung in Sizilien nach dem Erlöschen des männlichen Stammes der bisherigen Herrscher der Hohenstaufen. Der König von Aragonien hat als rechtmäßiger Nachfolger dieses Hauses sein Erbrecht geltend gemacht, aufgefordert von seiner Gattin, der Tochter Manfreds, und in seinem Entschlusse bestärkt und gefördert durch die hingebende, opferfreudige Mitwirkung eines hohenstaufischen Ritters, Fulko, der in Sizilien bereits die Gemüter für den Gatten Konstanzens entflammt hat. Den Absichten beider steht auf der Insel eine republikanische Partei gegenüber, welche die Erfolge der Volkserhebung für sich behalten und an keinen Fremden überlassen will. An der Spitze dieser Partei steht Macalda, nicht weniger schwärmerisch begeistert für ihre Sache, für die Sache der Freiheit, wie Fulko für die der Legitimität. Sie opferte ihre Jugendliebe, um mit der Hand eines älteren mächtigen Mannes für ihren Bund des Aufstandes gegen Karl von Anjou Zuwachs zu gewinnen, sie gibt durch ihr Auftreten am Tage der Vesper zur Ermordung der Franzosen das Signal, sie tritt, nachdem die Großen auf Seite des Aragoniers sich stellen, diesem selbst entgegen und fordert ihn auf, die Krone nicht anzunehmen, sie bekennt sich hernach zur Mitwisserschaft an der Verschwörung gegen ihn und reißt mit sich in den Tod ihren Gegner Fulko, ihren verkörperten Antagonismus. Dieser bahnt, wie gesagt, dem Könige die Wege nach und in Sizilien, gewinnt nach der Vesper die Häupter des Landes für ihn, gerät in Gefangenschaft Karls, bekennt sich offen als dessen größten Feind, soll hingerichtet werden, erhält auf Fürbitte der Tochter Anjous den Auftrag, den gefangenen Sohn Karls auszulösen, wird von dem Aragonier mit Argwohn und Mißtrauen abgelohnt und stirbt, im Tode noch sich mit Macalda versöhnend. Er ist der Mann der ritterlichen Tugend, seine Treue an den hingerichteten Konradin, dessen letzter Zeuge und Rachevollstrecker er geworden ist, mit dem Tode besiegelnd.

Sein völlig selbstloses, ganz dieser Treue und der Rache geweihtes Tun gibt ihm etwas Übermenschliches, Dämonisches. Der König von Aragonien selbst ist die politische Klugheit, er vereint in seinem Charakter die Härte des Usurpators und die Liebenswürdigkeit des Monarchen, er ist äußerlich pompös, großmütig, innerlich nur schlau und rücksichtslos, er

scheint jede Tugend zu achten, glaubt aber im Grunde seines Herzens an keine; seine Pläne scheitern, als er sich am Ziele glaubt, an der Leidenschaft seiner Feindin und an der Charaktergröße seines Vasallen, den er nicht versteht, den er wegwerfen zu können glaubt, nachdem er ihn nicht mehr braucht. Instinktiv überwältigt von den größeren Eigenschaften jenes, wagt er es nicht mehr, die Krone anzunehmen, sondern legt sie auf das schuldlose Haupt der Beatrix[14]).

Vergegenwärtigen wir uns an einer ausführlicheren Handlungsanalyse, wie wenig es Lingg glückte, einen Stoff dramatisch zu fassen und den Grundgedanken straff geordnet durchzuführen.

Der erste Akt ist in zwei Hälften gegliedert, die auch äußerlich durch eine Verwandlung unterschieden sind. In der ersten Hälfte (Szene 1—3) ist Fulko, in der zweiten (Szene 4 — 7) Macalda das treibende Element. Beide sich später befehdenden Parteien treten hier also getrennt in Erscheinung. — Die ersten drei Szenen zeigen den Palast Peters von Aragonien. Fulko hat zur Freude Konstanzens den König für die sizilische Sache bereits gewonnen, als dieser durch einen intrigierenden Anhänger der Kirche (Mendez) dazu gestimmt wird, zuvörderst in maurischer Gefangenschaft befindliche Christen zu befreien. Hernach erst will er sich Siziliens bemächtigen. Fulko soll inzwischen die Erhebung gegen Anjou befördern und diesen zum Zweikampf mit König Peter herausfordern. Mendez hat heimlich vor, Karl von Anjou zu warnen und in Sizilien „die Dinge möglichst zu verwirren“ (S. 30)[15]).

Die Szenen 4 bis 7 führen nach Sizilien, wo Macalda den hohenstaufentreuen und bisher zurückgezogen lebenden Alaimo für den Bund der Verschworenen gewinnt, indem sie ihm ihre Hand verspricht. Das Hochzeitsfest soll zugleich ein Zeugnis der Einigung gegen die Unterdrücker werden. Tusco, ein Mann der Volkspartei, ist mißtrauisch gegen den vornehmen Alaimo. Er hätte Remo, den verbannten Jugendgeliebten der Macalda, lieber an ihrer Seite gesehen.

So führt der erste Akt zwei fanatisch entschlossene Gestalten ins Feld, die den Kampf vorbereiten. Gemeinsam ist ihnen das nächste Ziel, Anjous Herrschaft in Sizilien zu stürzen, verschieden der verfolgte Endzweck: hier staufisches Königstum, da republikanische Volksregierung. Auf beiden Seiten machen sich Anzeichen geltend, die auch auf innere Gefahren schließen lassen. Der staufischen Sache erwächst aus der Unzuverlässigkeit des Aragoniers

---

[14]) LR., S. 130 ff.
[15]) Zitiert nach der Gesamtausgabe, Neue Folge, 1899, S. 17—110.

Gefahr (und durch die Intrigen der Kirchenpartei), für die sizilische Volksbewegung läßt sich vermuten, daß Alaimo sie nicht bedingungslos verfechten wird.

Der zweite Akt (11 Szenen) bringt die Erreichung des gemeinsamen Zieles, den Sturz der herrschenden Unterdrücker, die Sizilianische Vesper. Mit Macaldas Hochzeit soll das blutige Freiheitsfest gefeiert werden. Die Drangsalierung des Volkes wird in zwei Eingangsszenen geschildert. Szene 3 stellt Macalda dem als Mönch verkleideten Fulko gegenüber. Sie erklärt ihm, daß sie sich mit Palermos erstem Bürger verlobt habe, um die Freiheit des Volkes zu gewinnen:

> Dem schönern, sanfteren Gefühl entsagt' ich
> Und gab die Freude eines ganzen Lebens
> Für einen Tag der Rache hin (S. 42).

Remo, der von ihr wirklich Geliebte, hat dieses Geständnis gehört; auch er will sich dem Vaterlande opfern. Doch weiß er sich mit Macalda durch das Band gemeinsamer Bestrebungen tief verbunden. Er bittet sie noch um ein letztes Zeichen ihrer Liebe, einen Kuß auf die Stirn. Fulko wirft seine Verkleidung ab und berichtet (Szene 5) den Verschworenen das Ergebnis seiner Reise:

> Ich bring' euch frohe Botschaft. Unser
> Ist Aragoniens König, seine Flotte
> Eilt kampfbereit Sizilien zu. Ich stand
> Vor ihm und seiner Gattin mit dem Auftrag
> Von euch und allen Edlen dieses Landes.
> Ich sah Konstanze, Manfreds edle Tochter,
> Und oh, mit welchem Schmerzgefühle schaut' ich
> Das Ebenbild des vielgeliebten Hauptes;
> Sie stand in Hoheit, blond und schön wie er (S. 44).

Alaimo versichert die allgemeine Bereitschaft zum Losschlagen. Fulko macht allen Mut und mahnt zum Ausharren (Szene 7). In den folgenden Szenen steigert sich die Stimmung des Volkes gegen die Franzosen, bis der Vortrag eines Liedes auf König Manfred (11. Szene) das Freiheitszeichen gibt:

> Um König Manfred weinen
> Sizilien und Tarent,
> Es ragt ein Mal aus Steinen
> An der Brücke von Benevent.
>
> Ein Held, wie größer keinen
> Der Ruhm Italiens kennt,
> Ruht unter dem Mal von Steinen
> An der Brücke von Benevent.

Solange die Sterne scheinen
Und die Sonn' am Firmament
Schreit Rache das Mal aus Steinen
An der Brücke von Benevent[16]) (S. 51).

Ein Franzose will Macalda umarmen; in diesem Augenblick springt Remo hervor, entwindet ihm den Dolch und stößt ihn nieder. Daraufhin wird Remo von den Franzosen niedergemacht und getötet[17]).

Die Franzosen werden zurückgedrängt, und der Kampf setzt sich hinter der Szene fort. Alaimo mahnt, das Blutvergießen zu dämmen, aber es ist kein Halten mehr[18]).

Nachdem der Sieg erfochten ist, treten die Gegensätze Fulko—Macalda in Erscheinung. Jener erklärt den aragonischen König für den rechtmäßigen Erben des Reiches, Macalda aber verlangt die erstrittene Freiheit allein für das Volk (S. 55). Sie trennen sich in offner Feindschaft. Alaimo beweist seine Hohenstaufentreue und tritt auf Fulkos Seite; dessen nächstes Ziel ist, der gefangenen Beatrix Hilfe zu bringen.

Der dritte Akt (5 Szenen) führt in den Bereich Karls von Anjou, dem Fulkos und Macaldas Kampf gilt. Die erste Szene zeigt Karls Tochter Margareta und ihre Vertraute Isabella im Kastell dell'Ovo zu Neapel. Aus ihrem Gespräch erfährt man das inzwischen Vorgegangene. Fulko ist bei dem Versuch, Beatrix zu befreien, gefangengenommen worden. Er hat Margareta im Kerker erblickt und das schöne Mädchen für Beatrix gehalten. Dieser Augenblick hat in beiden ein Liebesgefühl geweckt. Fulko war durch seine Gefangennahme verhindert worden, Karl von Anjou die Forderung des Königs von Aragonien zum Zweikampf zu überbringen. Inzwischen

---

[16]) Wir besitzen eine Besprechung des Dramas durch Conrad Ferdinand Meyer (Neue Zürcher Zeitung, 5. Juli 1877). Meyer stellt seiner Rezension dieses Gedicht voran und schreibt: „Die vorstehende Ballade wird den Franzosen mit drohendem Hohne vorgesungen wenige Augenblicke vor dem Beginn der Sizilianischen Vesper. Über ihren Autor können wir nicht in Zweifel sein: mit so tiefem Gefühle, kurz bis zur Schroffheit, concis wie eine Inschrift dichtet nur Hermann Lingg." (Briefe C. F. Meyers nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, hg. von Adolf Frey, II. Bd. S. 421 ff.)

[17]) Über diese Szene schreibt Meyer: „Wohl die mächtigste Szene der »Macalda«, mit kecker Bravour hingeworfen, ist die der Sizilianischen Vesper selbst. Die freche Gebärde, welche sie zum Ausbruch brachte, ist geschichtlich. Der Dichter mußte sich fragen: darf ich das auf die Bühne bringen? Er hat es gewagt. Aber durch wen läßt er den Franzosen niederstechen neben der beschimpften Sizilianerin? Durch einen von ihr zurückgewiesenen Liebhaber, dem sie, als letzte und einzige Gunst, gerade an diesem verhängnisvollen Abend einen keuschen Kuß auf ihre Stirne gewähren will. Ist das nicht ein genialer Zug?" (ebd.)

[18]) In diesem großen Blutvergießen erkennt Meyer die tragische Schuld des Dramas (ebd.).

hat die sizilische Flotte den Kampf gegen Anjou aufgenommen und seinen Sohn gefangen. Dieser soll nur herausgegeben werden, wenn Beatrix die Freiheit wiedererlangt. Margareta, von ihrem Vater ängstlich behütet, erfährt zum erstenmal von diesen Vorgängen. Isabella zeigt ihr das ferne Seegefecht und erzählt die Ereignisse in Sizilien. Der Seneschall (2. Szene) berichtet vom Aufruhr Neapels. Karl von Anjou ist überwunden. In der dritten Szene erscheint die befreite Beatrix. Margareta fleht sie um Verzeihung für alles an, was sie durch ihren Vater gelitten. Der gleichfalls freigelassene Fulko erfährt, daß das holde, von ihm während seiner Gefangenschaft geliebte Bild Margareta, die Tochter seines Todfeindes ist:

> O tolles Spiel! Es scheint, der Tod, dem ich
> So streng gedient, treibt seinen Spott mit mir
> Und höhnt mich unter eines Engels Maske! (S. 69.)

Auch Beatrix wird nun argwöhnisch und glaubt, Margareta wollte sie nur überlisten. Beatrix eilt fort. Fulko ist indes entschlossen, Margareta, die er lieben muß, vor dem wachsenden Aufruhr zu beschützen. Karl von Anjou kommt (5. Szene), und Fulko meldet ihm des Aragoniers Forderung zum Zweikampf. Margareta bittet für Fulko, ihren Retter, dessen Leben nun dem schonungslos richtenden Vater anheimzufallen droht. Fulko darf gehen, muß aber versprechen wiederzukommen und Karls Sohn auszulösen. Anjous Worte machen deutlich, daß er willens ist, Fulko nach seiner Rückkehr zu beseitigen.

War der dritte Akt der Sache Fulkos gewidmet, so beschäftigt sich der vierte mit der Macaldas. Die Kämpfe sind eingestellt, und der aragonische König naht, die Huldigung Siziliens entgegenzunehmen. Der Schauplatz ist Messina. Nach einer knappen Eingangsszene kommt es in der zweiten zum Streit zwischen Macalda und Alaimo. Er und alle Edlen ergreifen Partei für den neuen König. Macaldas Worte sind bitter und heftig:

> Oh, besser wär's, Ihr wärt im Kampf geblieben!
> So groß zu siegen, und so klein zu enden! (S. 78.)

Als Alaimo darauf hinweist, daß die Königin keine Fremde, sondern die Tochter Manfreds sei, erwidert Macalda: „Fremd ist hier, wer herrscht!" Sie fühlt sich dem Geist des ersten Geliebten, der für das Volk gefallen ist, wieder nah. Tusco, der gleich Remo unter Karl von Anjou geächtet war, kommt aus dem Versteck seiner Berge hervor voll Haß gegen den neuen Herrscher. Er plant zusammen mit dem Bruder Macaldas einen Anschlag auf Peter von Aragonien. Macalda schreckt vor diesem Entschluß der Volkspartei zurück:

Weißt du auch, daß der,
Den du ermorden willst, des Glaubens ist,
Die Wohlfahrt dieses Landes zu begründen,
Und daß ihn niemand hasse, daß ihm alles
Vertrauensvoll begegne, wißt ihr das? (S. 82.)

Zunächst will sie versuchen, den König zur Thronentsagung zu veranlassen. Der Anschlag soll nur ausgeführt werden, wenn ihr Bitten ungehört bliebe. Tusco merkt, daß in Macalda nicht mehr der alte Geist wohnt, daß sie infolge ihrer Bindung an Alaimo unsicher geworden ist. In der vierten Szene sieht man Mendez mit Tuscos Genossen verbündet, die beide das neue Königtum beseitigen wollen. Die fünfte Szene bringt den Einzug Peters von Aragonien; an seiner Seite befindet sich Alaimo. Der König hält huldvolle Reden. Den Höhepunkt des Aktes bildet Szene 7, in der Macalda den König beschwört, auf dieses Land zu verzichten. Sie gerät dabei im Anblick des glanzvollen Herrschers in eine Gefühlsverwirrung, die den alten Haß unmöglich macht. Als sie sich ihm zu Füßen wirft und der König sie erhebt, wird das von den Verschworenen für ein Zeichen der Erhörung gehalten, und der Anschlag unterbleibt. Macalda will fort und mit Alaimo in die Berge (Szene 8), um die Reinheit der Entscheidung und sich selbst wiederzufinden. Inzwischen ist der Anschlag entdeckt worden (Szene 10), Tusco und Macaldas Bruder werden enthauptet. Der König ist tief betroffen, denn das Einvernehmen Macaldas mit den Attentätern ist offenbar, und auch Alaimo muß für schuldig gehalten werden. Macalda resigniert:

Führt mich zum Kerker oder in den Tod!
Mich schreckt nun nichts mehr. Unsre Zeit ist aus.
Siziliens Freiheit ist dahin ... Ein ruhmlos Ende
Ward unsrer Taten Lohn ... (S. 95).

Der f ü n f t e A k t (9 Szenen) vereint die Hauptgestalten Fulko und Macalda, die beide untergehen müssen. Der König von Aragonien zeigt sein wahres, egoistisches Gesicht. Das Volk ist unmutig. Konstanze setzt alle Hoffnungen auf Beatrix' Ankunft. Fulko kommt zurück (2. Szene); als Peter von Aragonien seine Liebe zu Margareta von Anjou erfährt, wird er mißtrauisch (4. Szene). Mit Beatrix' Ankunft ist die staufische Partei vereint. Beatrix bittet für Macalda, die in Szene 5 scheinbar befreit wiederkommt. An der Bosheit der Welt, verkörpert durch den Aragonier, scheitern die reinen Idealisten. Macalda muß hören, daß man Alaimo ins Meer gesenkt hat, da er die Mitschuld am Anschlage nicht leugnete. Auch Macalda wird nahegelegt, ihrem Leben ein Ende zu bereiten. Sie schüttet in einen ihr gereichten Becher Gift. Fulko will zu Anjou zurück, um

sein Wort einzulösen. Aber er vermag es nicht mehr. Er trinkt, ohne an Gift zu glauben, aus Macaldas Becher. „Trinkt, so tief als ihr vertraut", sagt Macalda mit Bezug auf den aragonischen König. Dann trinkt sie selbst (Szene 7). Beide schließen sterbend miteinander Frieden. Fulkos letzte Gedanken gelten Margareta, Macalda fühlt sich im Sterben mit Remo eins.

Der Aragonier will, bereuend, Fulko von der Todesfahrt zu Anjou zurückhalten, kein Fahrzeug dürfe in See, und Karl von Anjou liege im Sterben. Aber seine Reue kommt zu spät. Fulko ist tot.

> Macalda — das
> War deine Rache! Ihn mir zu entreißen,
> Der für mich stritt und nun auch starb für mich.
> Vergib, Allmächtiger! O beuge nicht
> Mich tiefer noch, als ich gefehlt, als ich
> Bereue — dieser Tod liegt schwer, ja schwer
> Auf meiner Seele (S. 110).

Peter ist gewillt, nach Aragonien zurückzukehren, und legt die Krone auf das schuldlose Haupt der Beatrix (9. Szene).

Diese eingehende Wiedergabe des Aufbaus und der einzelnen Vorgänge zeigt die verwirrende Vielschichtigkeit des Ganzen.

Schon aus Linggs Worten, daß er ein „Gesamtbild der Zeit" formen wollte, ergibt sich eine e p i s c h e A n l a g e. Die Titelveränderung für die Gesamtausgabe geschah daher zu Recht; denn nicht der Charakter Macaldas oder überhaupt ein Charakter war dem Dichter entscheidend wichtig — Lingg war kein Menschendarsteller —, ihn fesselte der Geschichtsstoff als solcher. Darin fand er jenes Großartige und Erhebende, an das sich seine idealistischen Vorstellungen knüpfen konnten. Über die Art seiner Geschichtsbetrachtung, wie sie sich in den Dramen spiegelt, gibt folgende Bemerkung Aufschluß:

> Es sollte einmal ein rein ethisches Werk geschrieben werden, worin zuerst die großen, edlen Taten, die der Menschheit heilbringenden Ereignisse verzeichnet stünden, und unten, nur als Fußnoten, die der Grausamkeit, der Gewalt und der Molochsdienste; dadurch müßte die Geschichte ein ganz anderes Aussehen gewinnen[19]).

Dementsprechend legt Lingg auch diesem Drama seine rein idealistische Auffassung zugrunde:

> Die Tragik meines Dramas liegt in dem Gedanken, daß bei geschichtlichen Ereignissen nicht die edlen Mächte des Herzens unmittelbar zum Siege gelangen, daß sie untergehen müssen, um der Gewalt und List,

[19]) LR., S. 133.

welche der gewinnende Teil sind, die Überzeugung aufzudringen, daß sie dennoch stärker sind, da sie ihre Unwandelbarkeit mit dem Tode besiegeln und ein unanfechtbares Zeugnis von der Ewigkeit der Idee abgeben (ebd.).

Man könnte bei diesen Worten Linggs an Hebbel denken, der auch den Helden untergehen, seine Idee aber fortwirken läßt. Allein Hebbel war ein Scharfblick für die Wirklichkeit eigen, den Lingg nicht entfernt besaß. Schon die typische Gegenüberstellung der „edlen Mächte des Herzens" und der „Gewalt und List" enthüllt wieder seine lyrisch-gefühlsmäßige Einstellung zu den Dingen. Infolge dieser Einstellung war es ihm eben nicht möglich, seine Ideen dramatisch auszudrücken.

Mit welcher unbestimmten Vorstellung er an den Stoff heranging, lehrt folgender Satz:

Das muß fast mehr eine Geistertragödie werden, ganz schwarz und golden, dunkelblütig, höchst erhaben[20]).

Diese Worte entsprechen ganz der Linggschen Art. In solchen farbig-lyrischen Idealvorstellungen war für dynamisches Wirklichkeitserleben und präzis arbeitenden Kunstverstand — unumgängliche Voraussetzung für jeden Dramatiker — kein Raum.

So sind in dem Stück wohl Reinheit und Größe des Wollens, eine edle Gesinnung, Leidenschaft und ein mächtiges lyrisches Fühlen zu finden, als Drama aber bleibt es in mehr als einer Hinsicht wirr und seltsam.

Der Tatsache zufolge, daß es sich um ein Zeitbild handelt, haben wir es nicht mit einem einzigen Helden und Gegenspieler zu tun, sondern um zahlreiche „entgegenstrebende Charaktere". Macalda und Fulko stehen als Helden gleichwertig nebeneinander. Sie sind fanatische Verfechter zweier Ideen. Ein privates Liebeserleben verschlingt sich mit ihrem politischen Schicksal. Jeder von beiden hat in der Partei des anderen, in Karl von Anjou und im eigenen Lager Gegenspieler.

Im ganzen lassen sich drei große Personengruppen unterscheiden: die Volksgruppe, die staufische Gruppe und die Anjou-Gruppe. Einmal stehen diese Gruppen gegeneinander, zum andern geht noch innerhalb jeder Gruppe ein Spiel und Gegenspiel vor sich.

Die Volksgruppe wird durch Macalda, Remo, Alaimo und Tusco vertreten. Als Verbindungsglied zur staufischen Gruppe steht Alaimo in Gegensatz zur eigenen Partei. Der staufischen Gruppe gehören Fulko, Beatrix, Konstanze und Peter von Aragonien an, der aber wieder eine Sonderstellung einnimmt. Aus der Anjou-

[20]) LR., S. 131.

Gruppe ragen Karl und Margareta hervor. Hier stellt sich aber die Tochter gegen den Vater und ist mit der staufischen Gruppe verflochten. Zu dieser muß man schließlich äußerlich noch Mendez rechnen, der aber Anhänger Anjous ist und sich mit Tusco verbündet.

Mannigfache Fäden menschlicher Beziehungen laufen zwischen den Hauptgestalten hin und her. Macalda schwankt zwischen Alaimo und Remo, gerät in eine seltsame Gefühlsverwirrung zu dem aragonischen König und versöhnt sich am Ende mit Fulko aus dem Gefühl eines verwandten Schicksals. Fulko liebt die Tochter seines Todfeindes. Alaimo steht im Kampf zwischen der Liebe zu seinem Weibe und politischer Überzeugung. Beatrix und Margareta haben eine Zuneigung zueinander gefaßt, die vorübergehend gefährdet wird, und Margareta wendet sich von ihrem Vater ab.

So gibt es eine Vielzahl von Konflikten in dem Drama, die aber alle nur angedeutet und gar zu knapp ausgeführt sind. Die seelischen Umschwünge kommen zu rasch. Fast allenthalben fehlt es an Klarheit und deutlicher Motivierung. Die Masse äußerer Geschehnisse überwuchert den menschlichen Gehalt der einzelnen Figuren. Besonders unglücklich scheint es, daß im dritten Akt größtenteils ganz neue Personen eingeführt werden, die später nicht mehr auf die Bühne kommen. Bei all den verschiedenen angedeuteten Motiven fehlt doch ein großer, durchgehender und entscheidender Konflikt, um dessen Lösung kämpfend die Hauptgestalten innerlich notwendig und wahrhaft tragisch untergingen. Die beiden ethischen Prinzipien der Macalda und Fulkos werden nicht ausgefochten, sondern laufen nebeneinander her. Woran diese Gestalten letztlich zugrunde gehen, wird nicht genau ersichtlich[21]). Die von Lingg hineingedachte Idee der Tragik ist aus dem Stück selbst nicht überzeugend abzulesen.

Das Grundübel ist wieder die Unfähigkeit, indirekt zu charakterisieren. Die Menschen bleiben Intentionen und sind keine Geschöpfe von Fleisch und Blut. Umrisse sind da, aber keine Figur ist zur Individualität geformt. Weder Macalda noch Fulko noch der König stehen deutlich vor uns. Am unklarsten wirkt Fulko, dem ein dämonischer Nimbus umgehängt ist (vgl. S. 22, 23, 75, 98). Macaldas Gefühlsverwirrung, mit der wohl eine Liebe zum König angedeutet werden soll, ist schwer faßbar. Erstaunlich wirkt die schnelle Entsagung des Königs am Schlusse des Dramas. Auch andere Gestalten, wie Konstanze, Alaimo, Beatrix, ändern in zu rascher Weise ihre Meinung. Fast überall ist Lingg nahe an einer bloßen Schwarz-Weiß-

[21]) C. F. Meyer deutet: „Fulko und Macalda zerstören sich durch den Widerspruch von Haß und Liebe."

Zeichnung, und zwar sind die Gegensätze stets, wie schon aus seiner Geschichtsauffassung hervorgeht, die „edlen Mächte des Herzens“ und die „Gewalt und List“, die Grausamkeit, Bosheit, das Unedle schlechthin. (So ist Beatrix n u r edelmütig, Karl von Anjou dagegen n u r grausam.) Ist die Zeichnung nicht so eindeutig, so liegt bei Lingg gleich die Gefahr der Unklarheit nahe, und es entstehen solche unbestimmten „Übermenschen“ wie Fulko und Macalda. Die edlen Gestalten zeigen gewöhnlich einen tiefen Pessimismus in bezug auf alles Irdische. Alaimo und Margareta leiden am Hartherzigen und Widerwärtigen dieser Welt.

Das zart-lyrische Element überwiegt in der »Macalda« nicht so wie in der »Violante«; es ist hier neben große, wuchtige Partien gesetzt, die aber weit weniger überzeugen. So sagt Fulko etwa:

> Tötet, sag' ich,
> Seht — seht dort steht er, Karl von Anjou, seht,
> Er lächelt, hört ihr's dumpf vom Blocke rollen?
> Ein Haupt und noch ein Haupt! Es blitzt das Beil,
> Dort gähnt das Grab, die Fackeln lodern hoch
> In Nacht hinauf, der Geist der Rache schreitet
> Gepanzert durch die Straßen, tötet, tötet! (S. 54.)

Die Vorzüge des Stückes liegen auch dieses Mal in den lyrischen Stellen und in der zugrunde liegenden edlen Gesinnung.

Lingg schickte das fertige Drama seinem Freunde Conrad Ferdinand Meyer und bat um eine öffentliche Rezension. Dadurch geriet dieser in nicht geringe Verlegenheit. Meyer erkannte wohl die lyrischen Schönheiten und das mächtige ideelle Wollen in dem Stück, sah aber auch das Dunkle und Verfehlte. Er liebte Lingg und wollte ihn nicht kränken; andererseits durfte er seine eigene Meinung nicht verleugnen. Um sich seines Urteils zu versichern, gab er das Drama zunächst drei Freunden zu lesen (darunter François Wille und Alfred Meißner), deren Ansicht mit seiner eigenen übereinstimmte. An François Wille schrieb er: „Ich kann mir Fulko und noch weniger Macalda (ihrem Liebhaber Remo, ihrem Manne und König Peter gegenüber) gar nicht als konsistente Wesen vorstellen ... Ich appelliere recht ernsthaft an Sie, da ich geradezu perplex bin.“ (Brief vom 6. Juni 1877.)

An Alfred Meißner: „Ich las das sizilianische Drama bei der ersten Sommerhitze nach einem mit lässigen und unzuverlässigen Arbeitern durchgescholtenen Tag, und es schwamm mir so vor den Augen. Zwei andere kompetente Urteile stimmen mit den unsrigen. Etwas Freundliches läßt sich immer noch darüber sagen, sobald man mit sich selbst im reinen ist. Auf die Ausrede des Dämonischen bin

ich gleich verfallen, es ist aber eine arme Ausrede. Wir werden ja sehen, wie es anzufassen ist[22])." (Brief vom 16. Juni 1877.)

C. F. Meyer suchte nun in seiner Rezension („Neue Zürcher Zeitung" vom 5. Juli 1877) das Beste heraus, ohne das Verunglückte ganz zu verschweigen. Mit sicherem Gefühl stellte er an den Anfang seiner Besprechung die schon zitierte Ballade aus dem 2. Akt. In einer so kurzen lyrischen Schöpfung traf Lingg schlagend das Richtige, diese Ballade ist ausgezeichnet. Dann deutet er „mit vorsichtiger Hand" das Drama. In der Bluttat der Sizilianischen Vesper erblickt er die tragische Schuld.

Wer wird der Erbe der Revolution sein? Zwei Elemente haben dabei gehandelt: der großartige, aber unstete, reizbare, rachsüchtige sizilianische Volksgeist und der ungesühnte Schatten des von Karl Anjou hingerichteten Konradin. Diese zwei aus der Geschichte aufsteigenden Dämonen gewinnen Gestalt, der eine in der Sizilianerin Macalda, der andere in dem deutschen Ritter Fulko, und, um diese Geister gänzlich zu verkörpern, gab ihnen der Dichter, in merkwürdigem Parallelismus, ein dem Hasse, von welchem sie besessen sind, geradezu widersprechendes menschliches Gefühl. Fulko nämlich, der den letzten Atemzug Konradins belauscht und eingesogen hat, wird von Liebe berührt zu der Tochter des mörderischen Anjou, die er zuerst, durch eine seltsame, aber nicht unmotivierte Verwechslung für seine Lehnsherrin, die letzte Staufin, hält, und von welcher er auch nach erkanntem Irrtum nicht lassen kann. Macalda hinwieder, die glühende Patriotin, wird unselig verzaubert und geblendet von dem neuen fremden Unterdrücker ihrer Heimatsinsel, dem Könige Aragon. Dieser König ist nicht leicht zu enträtseln. Wenn wir ihn richtig fassen, verbirgt er unter einem glänzenden Äußern jene Seelenkälte, welche der Scharfblick Macchiavellis später an den Fürsten der Renaissance beobachtet . . .

Die Handlung ist ungemein rasch und kräftig geführt, die Gestalten sind kühn entworfen, mehr als eine derselben behält etwas Rätselhaftes . .[23])

Als Meyer die Rezension glücklich geschrieben hatte, richtete er folgende Zeilen an Lingg:

Die Sache ist diese: ich finde, mehr als ein Charakter in der Macalda ist schwer festzuhalten. Da ich meinem Urteile nicht traute, habe ich das Stück drei Freunden zu lesen gegeben, mir von jedem ein umständliches schriftliches Urteil erbittend. Alle bewunderten die Großheit der Anlage, die Schönheit der Ausführung, alle teilten mehr oder weniger meinen Eindruck über das Rätselhafte einiger Charaktere. Nun, Sie werden sehen, wie ich mir das zurechtlegte. (Brief vom 28. Juni 1877.)

Lingg schien mit der Besprechung zufrieden; doch klagte er wohl in einem Briefe an C. F. Meyer, daß ihm bezüglich der »Macalda« die

---

[22]) Später schreibt er an denselben Adressaten: „Lingg, den ich verehre und liebe, ist entschieden ein großer Mensch, aber rein instinktiv. Von der Macalda gilt der Vers von Freiligrath: ‚Kein Teufel weiß, was drinnen steht.'; und er weiß es wirklich selbst nicht." (Brief vom 24. Nov. 1877.)

[23]) Briefe und Rez., hg. von Frey, II, S. 422 f.

Verwendung von „Reminiszenzen“ vorgeworfen worden sei. Hierüber suchte ihn Meyer gutmütig zu trösten. Er schreibt:

Es ist mir ein wahres Geschenk, verehrter Freund, daß Sie meine gute Treue in der Besprechung der Macalda anerkennen. Hätte ich mehr Muße gehabt, als mir nicht zu Gebote stand, ich hätte wohl noch etwas Besseres geschrieben. Um Reminiszenzen, erwiesene oder problematische, dürfen Sie sich gar nicht kümmern. Fällt mir gelegentlich ein für die Situation durchaus passendes Bild ein aus Homer oder Sophokles oder H. Lingg, so wende ich es resolut an. (Brief vom 13. August 1877.)

Es ist nicht zu leugnen, daß auch in diesem Drama gewisse Anklänge an klassische Stellen zu finden sind. So sagt etwa Fulko (II, 5): „Bereit zu sein, gilt mir schon alles“, was an das Hamletzitat „In Bereitschaft sein ist alles“ (Hamlet V, 2) erinnert. Oder die Darstellung Alaimos von der kämpfenden Macalda (IV, 2):

Sie sahen voll Entsetzen dich, wie du
In hellerglänzendem Gewand dahinflogst,
Und auf der Mauer schreitend, deinen Schleier
Gleich einem Banner hobst und wieder
Zurückschlugst — da, gepackt von Schauer, wie
Vor einer göttlichen Erscheinung, wandten
Sie sich betäubt in jähe Flucht...

gemahnt an die »Jungfrau von Orleans«. Lingg wird sich natürlich der Ähnlichkeit dieser Stellen nicht bewußt geworden sein. Die Anklänge sind nur ein Beweis dafür, wie eingehend die klassischen Werke im Münchner Kreise studiert waren und als Vorbild wirkten, so daß Originalität und Nachahmung ineinanderflossen.

Lingg erlebte keine Aufführung der Macalda; auch später ist das Stück wohl nie inszeniert worden. Nach diesem Mißerfolg und einem Zerwürfnis mit Perfall ging Lingg 1878 sogar mit der Absicht um, München zu verlassen[24]).

3.

Berthold Schwarz

Die Beschäftigung Linggs mit dem angeblichen Erfinder des Schießpulvers geht bis in die Kemptener Schulzeit zurück. Neue Anregung empfing der Dichter im Sturm und Drang seiner Münchener Universitätsjahre. In diesem Lebensabschnitt, in dem eine „revolutionäre Gedankenrichtung“[25]) in ihm lag, wirkten auf ihn zugleich

[24]) Port, S. 245.
[25]) LR., S. 29.

die Gestalten des Paracelsus, Faust und Catilina. Im Herbst 1840 besuchte er Freiburg, wo der Franziskanermönch Berthold (eigentlich Konstantin Anklitzen) gelebt haben sollte, der wegen seiner chemischen Künste den Beinamen „Schwarz“ führte[26]). In dieser Stadt machte das Münster den allergrößten Eindruck auf Lingg. Die himmelstrebende Gotik mochte sich unwillkürlich zu der düsteren Materie, die er im Sinne trug, in Gegensatz gestellt haben. Während er den Berthold Schwarz, von seiner dämonischen Erfindung besessen, unruhig durch den Kreuzgang des Klosters wandeln sah, tauchte als Lichtgestalt der Meister Erwin von Steinbach vor ihm auf. Infolge der engen Beziehungen, die das Straßburger mit dem Freiburger Münster verbinden, mochte ihm die Persönlichkeit Erwins für den Geist der erhabensten Gotik überhaupt als symbolkräftig erschienen sein. Es reizte ihn, die Psyche der beiden Zeitgenossen in einem Drama gegenüberzustellen, von denen die eine etwas Großartig-Konstruktives, die andere etwas Großartig-Destruktives hervorgebracht hat. Aber über einzelne Szenen kam der Versuch damals nicht hinaus. Erst in den siebziger Jahren, also etwa dreißig Jahre später, wurde der Stoff nach Fertigstellung des »Dogen Candiano« wieder hervorgeholt und unter dem düsteren Eindruck der in München herrschenden Cholera zum Drama gestaltet, das dann bei Göschen 1874 im Druck erschien. 1899 wurde es mit geringfügigen Veränderungen in die „Neue Folge“ der Gesamtausgabe der Dramatischen Dichtungen aufgenommen. Die nachstehende Untersuchung folgt dem Text der Gesamtausgabe.

Daß Lingg bei Abfassung seines Dramas von Alexander R o s t s gleichnamigem „romantischen Volksschauspiel“ (1867) beeinflußt wurde, ist nicht anzunehmen. Auch hat er wohl nicht die Novelle »Berthold Schwarz« von Eduard D u l l e r (1832) gekannt[27]). Lingg schaltet außerordentlich frei und selbständig mit dem Stoffe. Über die Anregungen, die ihm den Gegenstand nahebrachten, bemerkt er selbst[28]) folgendes: Durch die Schriften des Paracelsus

und durch den Faust (Goethes) angeregt, geriet ich auf den Gedanken, den Erfinder des Schießpulvers, den Alchimisten Berthold Schwarz, zum Gegenstand eines Dramas zu machen. — Das große Zerstörungsmittel hat im verflossenen Jahre einen schrecklichen Triumph gefeiert, ein Artillerist in München hatte aus Rache den Pulverturm in die Luft gesprengt, wodurch die anliegenden Stadtteile beschädigt und in Schrecken gesetzt worden waren. Als weiteres Moment für das Drama kam die Erinnerung an die von den Bürgern Lindaus zerstörte Ruckburg hinzu. — Der Faust wirkte insofern

[26]) Denkmal in Freiburg, 1853 errichtet.

[27]) Es lockte ihn niemals, „einen schon von andern, wenn auch nur in Novellenform, behandelten Stoff in Angriff zu nehmen“. (LR. S. 127 f.)

[28]) LR., S. 29.

mit, als der Held meiner Tragödie durch seine Erfindung eine weltgeschichtliche Tat vollbrachte. Es ist mir immer leid, daß im ersten Teile des Faust dessen ganzer Wirkungskreis sich auf die Verführung Gretchens beschränkt. — In meinem Berthold Schwarz wollte ich Elementen, wie sie im Faust lagen, eine geschichtliche Sphäre eröffnen, der titanenhafte Kampf mit den Geistern der Natur sollte in der weltbewegenden Erfindung sich äußernd zur Geltung kommen.

In seiner Frühzeit faßte Lingg das Geschichtliche noch in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Leben auf; aber eine bedeutende Gestaltung ohne historische Perspektive schien ihm fast unmöglich. Im Gegensatz zum »Faust« interessierte ihn an seinem Helden der Charakter hauptsächlich in Verbindung mit der „weltgeschichtlichen Tat" seiner Erfindung, nicht ein seelischer Konflikt an sich oder die Aufzeigung eines Charakters im Kampf mit der Welt. Aus dieser Auffassung heraus hat Lingg auch den »Erbförster« Otto Ludwigs abgelehnt, der Vorwurf dieses reinen Charakterdramas war ihm „kein Vorwurf für die Tragödie"[29]). Die Persönlichkeit seines Berthold Schwarz steht von vornherein unter dem Zeichen der Geschichte machenden Erfindung.

Der Gedanke, dieses Drama zu schaffen, dürfte wohl auch unter der literarischen Beeinflussung von Byron und Heine entstanden sein.

Berthold Schwarz steht allein im Mittelpunkt der Handlung, ohne durchgängig einen bestimmten Gegenspieler zu besitzen. Er ist der Einsame, Unverstandene, der seiner Zeit voraus Lebende, den sich das Schicksal als Werkzeug auserwählt hat. Sein Trieb zum Handeln ist der des Revolutionärs, der auf Grund tiefer Einsichten berufen ist, Schlechtes und Überlebtes zu stürzen und eine bessere Ordnung der Dinge heraufzuführen. Als er seine zerstörende Erfindung gemacht hat, zielt sein Streben zunächst auf den Sturz tyrannischer Einrichtungen. Die zwei großen Stände der alten Rangordnung, Kirche und Adel, scheinen ihm eine unbeschränkte Herrschaft auszuüben, erstere auf die Freiheit des Geistes, letztere auf die materielle und ideelle Freiheit der Bürger. In Szene 1 und 3 werden sie als diejenigen Kräfte vorgeführt, die Bertholds Umsturzwillen entfacht haben. Aus dem Gespräch mit dem Bauernmädchen Gerlinde (I, 3) ergibt sich, daß Berthold Schwarz ein heiterer Mensch war, ehe er Mönch wurde. (Diese Tatsache wird ganz unzureichend mit unglücklicher Liebe zu Gerlinde motiviert.) Sein jetziger Zustand scheint ihm gleichbedeutend mit Abtötung alles geistigen und körperlichen Lebens. („Ihr seid ja gar ein Mönch geworden!" — „Sag' nur: eine Leiche.") Er ist ein schlechter Mönch (I, 1), er versäumt die klösterlichen Pflichten, ist „verstockt" und bringt die Nächte grübelnd

[29]) LR., S. 145.

damit zu, wie der Prior meint, „den Stein der Weisen“ zu suchen. Bußübungen werden ihm auferlegt, die seinen Haß gegen das Gelübde noch erhöhen. Auf die Frage, ob er Gold machen wolle, gibt er bitter zur Antwort:

> Ich suche die Zerstörung auf, des Lebens
> Und aller Dinge letzten Grund...
> Gewiß ein würd'ger Zeitvertreib im Hause
> Der Abertötung alles Irdischen (I, 1).

In dieser ersten Szene erscheint Berthold nur als der vom Haß getriebene Zerstörer.

Das Folgende (I, 2) ist vom Dichter offensichtlich mit besonderer Hingabe gestaltet; in einem langen Zwiegespräch mit Erwin von Steinbach kommt größere Deutlichkeit in den Charakter Bertholds, der unter einer naturfeindlichen Zucht kein bejahender Kämpfer für das Leben, sondern nur ein Empörer und Vernichter geworden zu sein scheint.

In einem reizvollen Gedankenspiel wird dem dunkelwühlenden Geiste die lichte Frömmigkeit gegenübergestellt. Wie so oft bei Lingg haben wir es mit schärfsten Gegensätzen zu tun. Erwin, von einer Pilgerfahrt am Rhein zurückkehrend, offenbart sich als Mensch von tiefer Innerlichkeit und andächtigem Seelenfrieden. Überall auf seiner Reise hat er freudigen Herzens Wohlstand und blühendes Leben gesehen; dagegen muß Berthold bekennen:

> Die Wonne der zufriedenen Menschenbrust,
> Dies hohe Glück — ich hab' es nie genossen,
> Und werd' es nie.

Sein Dämon fesselt ihn an das Walten der Natur in den Tiefen, Erwin strebt in ruhiger Harmonie nach den Höhen. Sein Werk, Abbild der Seele, hebt sich — sicher auf dem Boden stehend — herrlich und festgefügt empor ins Licht. Er verwertet die Materie auf konstruktivste Weise zum friedvoll-heiteren Genuß irdischer Güter wie zum Lobe Gottes in himmelwärts strebender Sehnsucht.

Berthold: Sieh, wie voll Glut die Münsterrose blüht!
Sie leuchtet durch dein hochehrwürdig Haus
Als Bild von deinem eigenen Gemüt.
Ich bitte dich, leg mir die Steine aus.

Erwin: Des Lichtes Sinnbild ist die Rose, fließend
Vom Urquell alles Lichts — es fällt ihr Schein
Ins Innre. Ringsum gegen Himmel sprießend
Siehst du die Masse streben. Jeder Stein
Im Kreuze wurzelnd, und mit ihm verwoben,
Trägt's mit sich, bis es strahlt zu höchst erhoben.

Die Ungeheuer stürzen ab in Furcht davor.
Dort reden die Apostel vor dem Tor
Mit hocherhob'nen Händen an das Herz.
In ew'ger Mahnung tönt durchs Reich der Lüfte
Der Orgel Melodie, der Glocken Erz,
Und redet bis hinunter an die Grüfte.

Im Gegensatz zu Prior und Pater (den eifernden, asketischen Vertretern der Kirche in I, 1) stellt sich in Erwin die Innigkeit und Schönheit mittelalterlicher Frömmigkeit dar; Berthold vertritt dagegen die gärende Unruhe einer neuen Zeit. Gehört Erwin mit seiner Seelenruhe dem Himmel an, so ist er den finsteren Mächten der Erde verschworen. Die Not der Kreatur, die er allenthalben sieht, macht ihn zum religiösen Zweifler, zum Kläger gegen die Machthabenden und zum Anwalt der Unterdrückten; er ist der „moderne" Geist, der in die Gebrechlichkeit und das Relative dieser Welt einsieht:

Wie niedrig, wie abscheulich ist dies Leben,
Auflodernd bald in himmelhohem Streben,
Bald wieder nichts, dem Zufall hingegeben,
Und überall und immerfort bedroht.
Und all das sollen wir noch mit Geduld
Und im Gefühl ertragen unsrer Schuld!

Das treibt Berthold zur Auflehnung gegen die Dogmen, während Erwin gerade nach der stolzesten Tat lernte, demütig vor Gott zu sein. Zwar hatte auch er eine Anwandlung von Vermessenheit, die ihn auf dem Turme seines Bauwerks zum Fluge nach den Sternen trieb, doch hielt ihn ein gütiges Geschick zurück, und er erkannte seine Pflicht: „Auf Gott nur zu vertrauen, / Zu seiner Ehre nur fortan zu bauen." Berthold kennt nicht das Gefühl der Ergebenheit:

Die Welt möcht' ich aus Schmerz und Not erheben...
Gesetze möcht' ich freien Völkern geben...
Es drängt mich fort... hinaus ins Weltgewühle...
Nach Vollgenuß und Tat sehnt voll Begier
Wie nach Besitz und Ruhm und allem Glück
Mein Herz sich brennend...

In ihm wohnt nicht nur das Mitgefühl mit aller Kreatur, sondern auch der Haß des Rechtlosen, der die im Genuß des Besitzes Befindlichen vernichten will:

Mir hinterließ mein Vater keine Krone,
Mein Vaterland kein Capitol,
Die Erde sollt' es spüren!

Er zieht eine Pulverkapsel hervor.

...Hier innen wohnt ein Meer von Tod;
Ich will wie Sand so viel Empörer machen.
. . . . . .
Licht brachte Luzifer, Prometheus Feuer;
Ich bring verstärkt euch beides noch einmal,
Ein mörderisch, ein furchtbar Ungeheuer,
Geweckt von einem einz'gen Feuerstrahl.
. . . . . .
Mein Blitzstrahl wird der Unterdrücker Werke
Dem Odem der Vernichtung weih'n,
Und lähmen die gewalt'ge Faust der Stärke.
Ich werde der Gewalt gewachsen sein.

Erwin hält ihm warnend entgegen:

Auf deiner Seele wird der Todesschrei
Von Millionen deiner Brüder lasten!

Aber Berthold hat den fanatischen Glauben:

Und mehr noch meiner Brüder werden frei,
Und werden Rache nehmen an Verhaßtem.
. . . . . .
Die Zeit zerstört vielleicht auch deinen Dom;
Doch mein Werk wird zu ew'gem Ruhm mir dienen.
Ha! Nicht vergeblich war mein Geist ein Pocher
Und Bohrer in den Tiefen Tag und Nacht,
Kein Fürst, kein Siegesheld, kein Unterjocher
Der halben Welt reicht bis an meine Macht.

Ein dunkler Rausch hält den Mönch gepackt und droht seine edlen Absichten zu ersticken. Das kann nur zur Trennung der so verschiedenartigen Jugendfreunde führen. „Es schied sich unsre Bahn." Der große Erbauer und der große Zerstörer haben sich nichts mehr zu sagen.

Die Beziehung von Bertholds Charakter zur Psyche des Dichters ist deutlich: auch der Dichter hatte die Unbarmherzigkeit der Welt zu spüren bekommen, auch er fühlte ein Mitleiden mit allen Bedrängten, auch er setzte sich für einen aufklärerischen Fortschritt ein, auch er bekannte sich nicht zu einem fest bestimmbaren Glauben und kannte das Schwanken zwischen himmlischem Streben und dem Gefühl des Nichtigen[30]).

Leider setzt nach dieser zweifellos bedeutsamen und geglückten Exposition — es ist vielleicht das Beste, was Lingg auf dramatischem Gebiet geschaffen hat — keine gleichwertige Handlung ein.

[30]) Ungefähr zur selben Zeit sind die fragenden, pessimistischen Betrachtungen Diokletians niedergeschrieben, die mit den Worten enden: „Der Mensch ist nur ein Bildnis, das zerfällt." (Fragment „Aus einem Drama »Diokletian«", hs. in der Berliner Staatsbibliothek.)

In einen Chorgesang der Mönche platzt die Explosion des Pulvers, von dem der Pater, der damit in Bertholds Werkstatt hantiert hat, verletzt wird. Mit Genugtuung begrüßt der Erfinder diese erste Rachetat. Der Prior läßt Berthold in Fesseln legen.

Hiermit endet der e r s t e A k t in der ersten Fassung. Die zweite Fassung schließt noch eine kurze Szene an, die das einfache Volk mit Berthold verbündet zeigt. Die Leute fordern seine Freilassung, er hat oft die Hungrigen gespeist, die Kranken getröstet und gezeigt, wie man Gott tatkräftig dienen soll. Die Kirche dagegen verbündet sich mit dem Rittertum zur Unterdrückung des Volkes.

Das Rittertum tritt als Gegenspieler im z w e i t e n A k t in Erscheinung. Wie der Prior der negative Repräsentant der geistlichen Ideologie des Mittelalters und Erwin von Steinbach der positive war, so wird dem Ritter Burkhard, dem Vertreter schonungslosen Unterdrückertums, gegen den sich Berthold und das Volk mit Recht auflehnen, die aufrechte Gestalt des Ritters Egon gegenübergestellt. Dieser Charakter ist der Inbegriff aller edlen Eigenschaften der scheidenden Epoche, an dem die neue Zeit und damit Berthold als Instrument des Schicksals schuldig werden. Er wendet sich gegen die unedlen Absichten Burkhards und tritt für offenen Kampf mit Schild und Speer ein. Burkhard überfällt hinterlistig die Stadt, die sich gegen seine Gewaltherrschaft empört hat. Der verbannte Anführer der Städter, Rinolt, der bei den Eidgenossen Herberge gefunden hat, will heimlich in die Stadt zurück[31]). Ehe er sein Vorhaben ausführen kann, wird er von den Leuten Burkhards überwältigt. Der Ritter Egon begegnet dem Mädchen Gerlinde, zwischen beiden keimt Liebe empor. So wird Gerlinde vom Dichter in eine Mittelstellung zwischen Volk und Adel gedrängt, wodurch wohl gezeigt werden soll, daß die Schranke zwischen den Ständen fällt, wenn die Angehörigen beider Seiten gute Menschen sind.

Nach einer Verwandlung erblickt man Berthold im Kerker (Szene 4). Sein Kraftrausch ist verflogen. Er ahnt, daß der „Geist der Welt" ihn nur zum Werkzeug erkoren hat. Erwin besucht ihn (II, 5), um ihn vor den Kaiser zu laden. Abermals verwandelt sich das Bild. Karl IV. sitzt, umgeben von Rittern und Bürgern, im Rathaus; er schlichtet den Streit zwischen Burkhard und der Stadt. Die innere Handlung wird erst durch das Zwiegespräch Kaiser Karls mit

---

[31]) Rinolt verabschiedet sich von den Schweizern mit folgenden Worten: „. . . . den Eidgenossen / Bringt unsern Gruß und sagt, bei uns auch sei / Der Geist des Rütlibundes aufgesprossen, / Auch wir, die Städte, werden euch gleich frei." Die Beziehungen zum »Wilhelm Tell« liegen auch im Kampf gegen den eingesetzten Vogt sehr nahe. Vgl. hier auch die auf Tell bezügliche Bemerkung Bertholds in II, 8.

Berthold gefördert (II, 8). Der Kaiser hat Berthold rufen lassen, um ihn zu fragen, ob er nicht ein Heilmittel gegen ein Gift wisse, das Karl zu sich genommen zu haben glaubt. Im Gegensatz zum Nekromanten Tyr, der dem abergläubischen Mittelalter angehört, zeigt sich Berthold dem Kaiser als aufgeklärter Geist. Besonders in der Behandlung der angeblichen Krankheit erweist er sich als kluger Psychologe. Auch der Kaiser offenbarte durch Abweisung des Nekromanten eine aufgeklärte Geisteshaltung. Er will sich Bertholds Erfindung zunutze machen und sie als machtpolitisches Werkzeug gebrauchen. Dagegen erheben sich in Berthold schwere Bedenken:

> Wißt Ihr, — — was Ihr verlangt?
> Der Hölle Tor soll ich für Euch entriegeln. — —
> Was ich Euch bieten soll, wird blutig streiten,
> Gleichgültig gegen Menschlichkeit und Recht.

Es bleibt aber Berthold nur die Wahl, das Angebot anzunehmen oder zurück in das Kloster zu gehen. Karl gewinnt ihn, indem er sagt, die Waffe könne zum Heil des deutschen Landes und der Christenheit gegen die Türken eingesetzt werden. Berthold soll zum Ritter geschlagen werden. An dieser Stelle endet Akt II in der Fassung von 1874. In der neuen Fassung sind dem zweiten Akt noch die Szenen 9 bis 13 angehängt. Szene 9 bringt eine neue Begegnung Bertholds mit Erwin, zu dem jener sagt: „Ich gieß jetzt an Geschützen wie du an Glocken." Die tragische Schuld Bertholds beginnt sich auszuwirken. Er erfährt das Negative seiner irdischen Mission. Gerlinde kehrt sich vollends von Berthold ab (II, 10 u. 11), und stellt sich auf die Seite des Ritters:

> Sein Schwert hat Gott gesegnet, Eure Macht
> Ist aus der Hölle.

Doch sogleich muß auch sie die enge Beschränkung des Zeitalters erfahren (II, 12): Ein Altbürger bezichtigt sie des Verrats, sie sei ein Kind des Teufels, und der Henker will sie auf die Folter spannen. — Noch kurz vor Ende des Aktes verwandelt sich die Szene in einen Tannenwald. Die mythische Gestalt des „wilden Jägers" befreit Gerlinde (II, 13).

Dritter Akt. Der Friede mit den Rittern ist gebrochen. Karl IV. ist tot. Über Berthold hat die Kirche den Bann verhängt. Ihn, der beschäftigt ist, Kanonen zu gießen, beschwört Rinolt, seine Erfindung ganz für die Sache der Bürger zu verwenden. Als Rinolt ihm die hoffnungslose Lage der Verschworenen vorstellt, entschließt sich Berthold zum Handeln:

> Hier steh' ich, fleh' ich, daß mich Gott erhöre,
> Die Welt, sie will's, daß diese Hand zerstöre.

Burkhards Schloß wird unterminiert. Rinolt holt sich ein Geschützrohr.

III, 2 führt in den Burghof der beiden Grafen (in der Fassung von 1874 erst III, 5). Der Endkampf beginnt, das Pulver wird nun für die Sache der Bürger eingesetzt. Berthold Schwarz geht zum Ritter Egon, um ihn zu retten und zu warnen, da er in ihm das Gute erkennt.

> Es braucht nur eines Winks von mir, und jähe
> Bricht rund um dich das Schloß mit dir zusammen.

Egon aber weist die Warnung zurück, er will mit den Teufelskünsten dieses Mönchs nichts zu schaffen haben. Er vertraut allein auf sein Schwert. Wie er sich aber in den Kampf stürzen will, fällt ihn Rinolts Schuß.

Mit dem Ausbruch der Pest (III, 6) schließt das Drama. Ahasver erscheint als drohender Warner. Burkhards Schloß brennt (III, 7). Die Bürger haben den Sieg gewonnen — eine neue Zeit ist angebrochen.

Egon aber erhebt sterbend Anklage:

> Kein Ritter war's, ein Knecht, der mich erschlug,
> Ein Schütze war's, der mit dem Feuer schoß
> Aus weiter Fern ein unnahbar Geschoß (III, 8).

Mit ihm versinkt das ritterliche Heldentum, das sich im ehrlichen Kampf Mann gegen Mann maß.

Gerlinde, um den Tod des Geliebten zu rächen, küßt Berthold — ihr Kuß enthält das Gift der Pest. So muß Berthold Schwarz die Schuld seiner Erfindung sühnen.

Er selbst fühlt die Zwiespältigkeit seines Loses und sieht sich nur als Werkzeug in den Händen eines unerforschlichen Geschicks:

> Des Richters ewiger Wille
> Hielt mich der furchtbaren Erfindung wert,
> Für wert, daß ich sie aus dem Nichts enthülle,
> Durch die der grause Tod sein Reich vermehrt,
> Durch die auf Erden alle Dinge
> Sich umgestalten und verändern.
> Gewaltig wird, was ehdem war geringe,
> Und Umsturz wird man sehn in allen Ländern.

Aber er stirbt im Gefühl der Größe seiner Mission:

> Sieh, mein Gedanke hat sich aufgerichtet
> Vor Gott als Weltgeschick.

Die Analyse der Handlung hat zugleich den Ideengehalt des Stückes deutlich gemacht. Wie in anderen Dramen ist die geschichtliche Idee für Lingg entscheidend wichtig; wieder

ist es eine Übergangszeit, die mit ihrem Werden und Vergehen das dramatische Moment ausmacht. Der „Held" in diesem Drama, der Erfinder Berthold Schwarz, spielt eine hauptsächlich passive[32]) Rolle. Zu seiner zerstörenden Erfindung kam er, das ist im ersten Akte überzeugend gezeichnet, aus einer revolutionären Empörung gegen unwürdige und überlebte Zustände. Im zweiten Akte wurde er durch den Kaiser bestimmt, die Erfindung für ihn zu verwerten, im dritten Akte durch Rinolt für die Sache der Freiheit gewonnen. Der anfängliche Revolutionär wurde unter dem Gefühl einer furchtbaren Verantwortung zum Zögerer. Doch die äußeren Umstände zwangen ihn endlich zum Handeln, zur Freigabe seiner Erfindung, wenn er die Freunde und ihre gerechte Sache nicht im Stich lassen wollte. Er empfand aber zugleich, daß er auch Unrecht beging, und versuchte Egon, den edlen, ritterlichen Kämpfer, zu retten. Im Gefühl eines qualvollen Für und Wider erkannte er schließlich die Hand Gottes, die ihn zu seiner Erfindung auf Erden zwang.

Lingg hat diesen Charakter wie auch alle übrigen ganz unter Einwirkung von vorgefaßten abstrakten Ideen entworfen, nicht aber unbefangen vom Menschlichen her entwickelt. Die Charaktere der beiden Grafen, Gerlindens und des Kaisers sind nur schematisiert gezeichnet, und die Absicht, daß jede der Figuren einer geschichtlichen Idee Ausdruck verleihen soll, drängt sich ungünstig hervor.

Sehr störend ist der lockere Aufbau des Dramas. Anscheinend hat hier die lange Entstehungszeit unglücklich eingewirkt. Das sowohl nach Gehalt wie Ausdruck bei Lingg einzigartige Zwiegespräch Bertholds und Erwins zu Anfang des ersten Aktes ist das offenbar am frühesten entworfene Bruchstück. Es verrät die weitgreifende Gedanken- und Gefühlswelt des jungen Lingg und seine Eigenart, scharfe Gegensätze zu gestalten. Diese Szene ist so voll von dramatischem Leben und wirklich überzeugender Ausdruckskraft, daß alles Folgende, das nur aus der Geschichtsperspektive gesehen ist, völlig abfällt. Erwin von Steinbach spielt nach dieser großen Szene keine wesentliche Rolle mehr. Die einzelnen Personen und Handlungskreise (Kirche, Ritter, Gerlinde, der Kaiser, Rinolt und die Bürger) sind zu locker zusammengefügt. Es ist ein chronistisches Nacheinander, ohne daß ein dramatischer Organismus zustande käme.

Die nachträglichen Veränderungen für die Gesamtausgabe haben die Zusammenhanglosigkeit im inneren Aufbau dieses Mal nur noch

[32]) Frieda Port berichtet (S. 234 f.), daß Lingg das große Bedenken aufstieg, „ob ein Mensch wie Berthold Schwarz eigentlich handeln könne. Er ist gewissermaßen in den Fesseln einer selbständigen, ihn beherrschenden Tat, die weit über ein Menschenleben hinausreicht".

verschlimmert. So fügte Lingg noch die Gefangennahme Gerlindens am Ende des zweiten Aktes und die ganz abrupte und ungerechtfertigte Szene des wilden Jägers hinzu.

Neben den sprachlichen Schönheiten, die sich vornehmlich in der Szene Berthold—Erwin finden, macht sich mitunter eine triviale Ausdrucksweise bemerkbar, besonders in den Liebesepisoden. So wirken Egons Worte unecht und gesucht:

> Im Mondlicht seh ich eine Stirne prangen,
> Wie einer Königin! Wie Lilien blüh'n
> Die schönen, von der Furcht geblaßten Wangen (II, 3).

Oder wenn sich Egon in III, 3 fragt:

> Wo mag sie sein? Ach, armes Kind, gewiß
> Auf Rosen nicht gebettet, siehst du jetzt
> Die Nacht herannahn und die Finsternis.
> Und in des Aufruhrs Wut hineingehetzt
> Und unter Mörderbanden, die dir schnaubend
> Entgegenfahren wie die Teufel.

Durch die auch äußerlich unglückliche Zersplitterung im Aufbau (der zweite Akt ist durch drei Verwandlungen, der dritte Akt durch zwei Verwandlungen zerschnitten) sowie durch die starke Ideenbelastung der Anlage widerstrebte »Berthold Schwarz« der Darbietung durch das Theater.

4.

Die Bregenzer Klause

Einen Aufschwung nimmt das dramatische Schaffen Linggs in dem fünfaktigen Schauspiel »Die Bregenzer Klause«[33]).

Über die Entstehung schreibt Lingg:

Im September des Jahres 1882 bin ich nach Lindau gereist, ich stieg mit den Meinigen auf den Gebhardsberg und erfreute mich der ewig schönen Aussicht. An einem der folgenden Tage ging ich allein nach Schloß Hofen und erweiterte den Plan zu einem neuen Drama. Ich hatte

[33]) Das Stück — es hieß ursprünglich »Das Finale des Dreißigjährigen Krieges« — wurde zuerst von drei Verlegern abgewiesen. Lingg arbeitete es darauf zur Novelle um. In dieser Form wurde »Die Bregenzer Klause« in Sacher-Masochs »Auf der Höhe« gedruckt sowie im Newyorker Belletristischen Journal und erschien in Linggs Sammlung »Von Wald und See« 1883, Seite 95. Auf eine Anfrage, ob seine Erzählung dramatisiert werden dürfe, schuf Lingg sie wieder zum Drama um. Gedruckt erschien das Drama in der Ges. A. 1897, S. 137—200, der die vorliegende Untersuchung folgt.

nämlich in einem alten Buche der Stadtbibliothek das Diarium des Bürgermeisters von Lindau, Valentin Heider, gefunden, und eine Stelle darin hatte mich mächtig ergriffen. Heider hatte nämlich das Bürgermeisteramt während der Belagerung durch die Schweden verwaltet. Diese hatten die Stadt nicht einnehmen können und rüsteten sich zum Abzug. Da heißt es im Diarium:

„Nachmittags hielten etliche Offiziere in dem Dorf Aeschach vor der Stadt stille auf dem dortigen Gottesacker und sandten einen Trommelschläger bis zu den Linden und zu den Laufgräben, um wegen beiderseits Gefangenen eine Auswechselung miteinander zu treffen. Es ging darauf der Kapitän-Lieutenant von Altmannshausen mit einem Trommelschläger hinaus, wogegen ein schwedischer Lieutenant von dem Gottesacker zu ihm herabkam, mit ihm Trunk tat und verglich." Dieser Waffenstillstand im März 1647 kann als ein Abschluß des Dreißigjährigen Krieges am Bodensee betrachtet werden, denn schon am Sonntag darauf wurde in der Barfüßerkirche „eine Danksagungspredigt nebst einem Dankgebet gehalten".

Einige Zeit darauf konnte ich in München den E n t w u r f meines neuen Dramas einer befreundeten Dame übersenden: Es ist gegen das Ende des Dreißigjährigen Krieges, der Kurfürst von Bayern hat bereits einen Separatfrieden mit den Schweden geschlossen, der Kaiser selbst zeigt sich zu Gleichem geneigt, die Unterhandlungen in Münster haben begonnen, werden aber durch die Gesandten Richelieus und des schwedischen Kanzlers verzögert.

Es gilt nun, durch einen kühnen Streich den Kaiser wieder dem Frieden abgeneigt zu machen, und dies geschieht durch die Einnahme von Bregenz, wodurch der Weg nach Italien offen steht. Dahin hat auch der Adel von Schwaben große Schätze und Geldsummen geflüchtet. Auf dem Wege dahin ist eine Feste und ein Engpaß mit Palisaden bis in den See, der die Straße sperrt. Wrangel kommandiert seinen Sohn zur Einnahme der Feste, aber eine Kurtisane im schwedischen Lager, die ihn liebt, und die ihn nicht will umkommen lassen, beredet den Kommandierenden, dieses Kommando dem Kapitän Falkenburg, ihrem früheren Geliebten, dessen sie sich entledigen will, zu übergeben. Ihre Intrigue wird entlarvt, und die beiden jungen Helden tauschen der Falschen zum Trotz ihre Rollen. Falkenburg wird demnach die Umgehung der Feste leiten, und der Kastellan des Schlosses erbietet sich als Führer. Derselbe ist aber heimlich im Bunde der Landesverteidiger und hat die Absicht, die Schweden irre und vor die Kugeln seiner Landsleute zu bringen. Er erkennt jedoch in dem schwedischen Offizier seinen verlorenen Sohn, den er nun retten will, was dieser verweigert, seiner Fahne treu bleibt und allein den Feinden entgegen stürmt. Er fällt verwundet und kommt glücklich zu den Seinen zurück, wo sein Vater als Verräter von den Schweden erschossen werden sollte. Da erwacht im Sohn die Kindesliebe, und er erklärt, mit dem Vater sterben zu wollen. Wrangel pardonniert beide, und dieser Gnadenakt trifft zusammen mit der Verkündigung des Waffenstillstandes, als Anfang des Friedensschlusses[34]).

Wie ist dieser Stoff in den Bau eines fünfaktigen Dramas gefügt?

Der e r s t e A k t zeigt das Innere des Schlosses, gegen das die Schweden anrücken. Der Kastellan, ein alter Bauer, den die

[34]) LR., S. 160 ff.

Schweden um Weib und Hof gebracht haben, erkennt in Falkenburg seinen Sohn wieder. Die Gräfin und ihre Tochter Pia sind gefangen worden. Falkenburg will ihnen freies Geleit gewähren, kommt aber darüber mit dem Sohne des Generals, Reinhold Wrangel, in Streit. Die mit der französischen Politik in Verbindung stehende Kurtisane Marfisa von Zarden bringt Ordre vom General für freien Abzug der Frauen. Sie liebt Reinhold Wrangel, den aber eine schnell entflammte Leidenschaft zu Pia in Bann hält. Er sehnt den Frieden und eine Zeit ruhigen Glücks herbei. Marfisa sieht sich zurückgestoßen, will aber ihre egoistischen Ziele weiterverfolgen. Der Friedensschluß ist ihr unbequem.

Zweiter Akt: Halle des Schlosses. Der Kastellan erfährt von Marfisas Sekretär, daß Falkenburg als junger Student unter dem Einfluß dieser Frau ins Lager der Feinde geraten ist. Jetzt folgt er dem Schwedenheer nur noch ihr zuliebe. Er sieht in der Abenteuerlichkeit ihres Schicksals eine Verwandtschaft mit dem seinen. Er will sie heiraten, doch sie, die immer nur mit ihm gespielt hat, will ihn loswerden. — Die Bregenzer Klause ist erstes Ziel für Wrangels Eroberungspläne. Reinhold möchte zu Marfisas Entsetzen den Angriff leiten. Sie stellt dem General vor Augen, daß sein Sohn die Tochter der papistischen Gräfin liebt und nur um ihretwillen vor ihren Blicken die Waffentat vollbringen will. Sie dringt in Wrangel, Falkenburg den Befehl zu übertragen. — Der Kastellan bittet Marfisa, von Falkenburg abzulassen: „Ihr seid die, die ihn vom guten Wege gelockt" (II, 5). Ein angetrunkener Trompeter bringt die an Wrangel gerichteten Waffenstillstandsvorschläge. Marfisa zerfetzt das Papier: „Wisset, daß General Wrangel den Frieden nicht will, und ich nicht, und niemand —" (II,7). Voller Entrüstung packt der Kastellan die Marquise; sie ruft um Hilfe; Falkenburg kommt und demütigt den Mann, der sein Vater ist. Doch lebt in Falkenburg ein beständiges Gefühl der Reue, seine Heimat im Stich gelassen zu haben. Auch er ist kriegsmüde. Es ist ihm willkommen, daß Marfisa den Befehl zu der Erstürmung für ihn fordert. Er sucht den Tod.

Dritter Akt. Die gleiche Szenerie. Ein Vorarlberger Landesschütze kommt als Abgesandter heimlich zum Kastellan: „Wir haben den ganzen Berg besetzt, und du sollst uns die Schweden überliefern" (III, 2). Der Kastellan geht auf den Plan ein, die Feinde in eine Schlucht zu führen, wo sie umzingelt werden können. Er bietet sich Wrangel als Führer an. Zugleich verrät er ihm, die Marquise von Zarden habe ein Papier zerrissen, das an den General selbst gerichtet war. Dadurch gelingt es dem Kastellan, den Einfluß Marfisas zurückzudrängen. Falkenburg muß ihr Wrangels Befehl über-

bringen, die Truppe in kürzester Zeit zu verlassen. Reinhold, der durch Falkenburg erfahren hat, daß dieser Marfisa versprechen mußte, das Kommando beim Sturm für sich zu fordern, merkt das Spiel: „Mich wollte sie sich erhalten — dich — — in den Tod schicken. — Sie ist ein falsches Meerweib, das jeden hinunterzieht“ (III, 5). Er gesteht Falkenburg seine Liebe zu Pia und seinen Wunsch, die Erstürmung der Klause um ihretwillen selbst zu vollbringen. Falkenburg überläßt ihm das Kommando. Marfisa sieht, daß Reinholds und Falkenburgs Liebe für sie verloren ist. Letzterer überbringt ihr den Befehl Wrangels. Ihr Spiel ist ausgespielt. — Die Gräfin kommt als Abgesandte der Bevölkerung mit der Bitte um Frieden. Wrangel fordert die bedingungslose Übergabe der Klause. Man sagt der Gräfin, daß der Kastellan den Schweden den Weg zeigen werde, und sie zweifelt an seiner Treue. Er unterrichtet sie von seiner Absicht, die Schweden in eine Falle zu locken; wenn der Plan mißlingt, soll sie wissen, daß er kein Verräter war.

Vierter Akt. Der Kastellan zeigt Falkenburg die verödete Stätte seines Hauses. Erschrocken, daß sein Sohn den Zug, dem er den Weg weisen soll, begleitet, hält er nicht länger das Geständnis zurück, daß er Falkenburgs Vater ist. Das alte Hildebrandslied vom Kampf des Vaters gegen den Sohn kommt dem Kastellan ins Gedächtnis, und er mahnt Falkenburg an die Heimat und seine Mutter. Er entdeckt dem Sohn den ganzen Plan und will ihn auf die Seite der Landsleute ziehen, Falkenburg aber entgegnet: „Ich bleibe meiner Pflicht und Schwedens Fahne treu; mag der Wille dessen geschehen, der alles lenkt“ (IV, 2). Nun will der Kastellan nicht mehr Wegführer sein. Er gebraucht Vorwände. Als Wrangel argwöhnisch wird, verbürgt sich Falkenburg für den Kastellan und meldet, daß er auch ohne ihn den Weg fände. Er eilt fort, zur großen Bestürzung des Vaters. Ein Reiter bringt Nachricht, daß Reinhold Wrangel den ersten Wall genommen hat und schwer verwundet ist. Marfisa will zu ihm.

Fünfter Akt. Winternacht am Ufer des Bodensees. Schwedische Krieger und Volk am Tor des Kirchhofs von Aeschach. Auf der Schanze steht General Wrangel. Reinhold ist tot. Die Klause wurde erstürmt, die Stadt hält sich noch. Wrangel hört durch einen Kornett, daß auch Marfisa nicht mehr lebt. Sie begegnete dem Trauerzuge mit Reinholds Leiche auf dem gefrorenen See, wich nicht mehr von dem toten Geliebten und sank mit ihm unter. Der Kastellan soll als Verräter erschossen werden. Da stürmt Falkenburg herbei und meldet den Sieg. Er soll die mit der Erschießung beauftragten Musketiere befehligen. Wrangel glaubt nicht Falkenburgs Erklärungen, daß er der Sohn des Kastellans ist. Erst als

Falkenburg entschlossen ist, zugleich mit dem Vater zu sterben, wird Wrangel versöhnt: „Mein eigener Schmerz lehrt mich, gleiches Unglück keinem andern zu bereiten ... Ich glaube euch“ (V, 4). Er schenkt dem Kastellan das Leben. Falkenburg ruft dankbar aus: „Dies ist der schönste Sieg, den ihr errungen.“ Die Glocken läuten den Christmorgen ein. Ein kaiserlicher Hauptmann bringt den Waffenstillstandsvorschlag des Kommandanten von Lindau bis zum völligen Abschluß des Friedens von Münster. Wrangel gibt seine Zustimmung zu diesem Weihnachtsfrieden und Pia Montfort spricht Hoffnungen für die Zukunft aus: „Mögen die Städte sich erheben zu neuem Wohlstand; möge die Hand des Landmanns den Pflug wieder führen, die Herde weiden; Recht und Friede walten!“

Die Handlung des Stückes hat Lingg, wie er sagt, „aus Chronikberichten, Sagen und aus den Kategorien der Idee, die dem Ganzen zugrunde lag“[35]) zusammengesetzt. Auch über die „Idee“ gibt der Dichter Aufschluß: „In diesem Schauspiel fällt das Geschick eines deutschen Mannes zusammen mit dem Schicksal seines ganzen Volkes, gewissermaßen als dessen Abbild, so daß beide in e i n e Versöhnung austönen[36]).“

Im Mittelpunkte steht, in dem Kastellan verkörpert, der Allgäuer Bauer, den Lingg gut kannte, „in dessen Stand und Wesen sein eigener Stamm, vom Vater her, wurzelt“ (Port). Trotz und Schlauheit, tiefe Heimatliebe, unbedingtes Freiheitsbedürfnis, Treue gegen seine Volksgenossen, seine Herrin und vor allem gegen den entfremdeten Sohn sind die Hauptzüge dieser Gestalt.

Auch bei der Zeichnung der übrigen Charaktere waltet weniger die große Gebärde und der Kontrast Hell-Dunkel vor als sonst bei dem Dramatiker Lingg, so daß die Darstellung verhältnismäßig lebensnah ausfällt.

Der seiner Heimat untreu gewordene Falkenburg ist ein Mensch, der Schwächen und Vorzüge in sich vereinigt. Er lebt ein glaubhaftes menschliches Schicksal und sieht sich vor einen sittlichen Konflikt gestellt. Das Weib, in deren Netzen er eine Zeitlang gefangen ist, wird vom Dichter mit genügend reizvollen Zügen ausgestattet, um nicht ganz schwarz zu erscheinen und die Wirkung auf Falkenburg wahrscheinlich zu machen; das Ränkespiel ist durch ungehemmte Leidenschaft einigermaßen glaubwürdig begründet. Lingg schreibt[37]) über diese Figur: „Der Marfisa von Zarden, ihrem Schicksal und Charakter lag die Dame Courage aus dem Simplizissi-

[35]) LR., S. 162.
[36]) ebd.
[37]) ebd.

mus zugrunde, aber ich idealisierte diese Lagerdirne zu einer kriegerischen Heroine, einer dämonischen Verächterin des Friedens, zu einer Bellona des Dreißigjährigen Krieges."

Die beiden anderen Frauengestalten bleiben dagegen blaß. Auch Reinhold Wrangel trägt nur allgemeine jugendliche und heldische Züge, ohne eine besondere Prägung zu gewinnen. Eine glücklich umrissene Randfigur ist in seiner verschmitzten, frechen Art der Diener Flanquin. Der alte Wrangel erscheint als rauher, harter Haudegen, der aber trotz egoistischer Politik und der Verrohung durch die blutigen Kriegsjahre noch der menschlichen Rührung fähig ist. Sein Einlenken am Ende geschieht ein wenig rasch und theatralisch, wie überhaupt das Moment des gefühlsmäßig Rührenden und szenisch Effektvollen im ganzen Stück stark hervortritt, was aber der volkstümlichen Wirkung sehr zugute kommt.

Diese volksstückhafte Atmosphäre ist das entscheidend Neue, das in Linggs Dramengeschichte auch einmalig geblieben ist. In dem Schauspiel steckt eine Fülle volksmäßig wirksamer Motive: Vertreibung von Haus und Hof, der verlorene Sohn, ehrgeiziges Abenteuersuchen, Undank in fremden Kriegsdiensten, betrogene Liebe, Kampf des Sohnes gegen den Vater, unheilvoller Einfluß auf politische Dinge durch ein mit zerstörenden Kräften ausgestattetes Weib, Locken der Unterdrücker in einen Hinterhalt, innere Heimkehr des verlorenen Sohnes.

Diese Motive sind vorteilhaft durch eine schlichte und eindringliche Idee zusammengehalten: daß das Schicksal der Hauptgestalt mit dem Schicksal des deutschen Volkes jener Zeit zusammenfällt. — Das politische Geschehen ist wieder mit einer Liebeshandlung, hier einer dreifachen, verknüpft.

Wieder also ein Geschichtsstoff und eine ihm zugrunde liegende „Idee"! Doch bestehen zwei entscheidende Unterschiede zu den bisher behandelten Dramen: das Stück ist 1. vom Heimaterlebnis inspiriert und 2. in Prosa abgefaßt. Die Konzeption und Niederschrift fällt in eine Zeit, in der Lingg anfing, sich wieder der Realität zu nähern, die für ihn immer im Heimaterlebnis wurzelte. Man darf Frieda Port Recht geben, wenn sie sagt[38]), daß neben dem Historischen „sozusagen Persönliches in dem Drama steckt: der Fels nah dem österreichischen Städtchen, an dem die Reste der alten Festung sich erheben, hatte den Dichter sein Leben lang, wenn er nach Bregenz fuhr, gegrüßt und seine Phantasie beschäftigt".

So liegt der Ausgangspunkt zu dieser dramatischen Schöpfung nicht mehr in der Ferne und weniger im Abstrakt-Ideenhaften, als

[38]) S. 268.

bisher in Linggs Dramendichtung zu beobachten war. Es ist diesmal kein mythologischer oder antiker Stoff, auch keine Hohenstaufentragödie, sondern es ist Heimatgeschichte; Lingg schildert Verhältnisse und Charaktere, mit denen er bis zu einem gewissen Grade aus lebendiger Anschauung vertraut war. Es nimmt daher nicht wunder, daß hier weit natürlichere und überzeugendere Wirkungen erzielt werden als in den anderen Stücken, die ihre Anregung mehr einem Bildungserleben verdanken.

Mögen einzelne Motive, wie die Liebe Reinholds zu Pia, nur flüchtig ausgeführt, mag die Komposition des Ganzen zu lose gefügt sein und wieder mehr die Dramatisierung eines Stückes Geschichte enthalten, so liegt doch hier in der losen Verknüpfung, in der einfachen und abenteuerlichen Handlung der Reiz des Schlichten und Volkstümlichen, das in wohltuendem Gegensatz zu den anderen, unter dem Münchener Einfluß gedichteten Historiendramen steht. Hier ist zu spüren, daß Linggs Idealismus einen festen Boden gefunden hat, den der Heimat, aus dem der Dichter immer seine besten Kräfte schöpfte. An Stelle der großen gestaltlosen Wirrnis, wie sie etwa im »Catilina« vorherrschte, ist eine wesenhafte Klarheit und eine natürliche, einfache Empfindung getreten, die auch im Leser einen Widerhall weckt.

Diese Elemente sind besonders durch die hier erstmals angewandte Prosa gefördert. Die Sprache ist frei von Übertreibungen und trifft fast stets den rechten Ton, der Dialog ist farbig und lebhaft.

Es scheint verständlich, daß dieses Schauspiel sofort nach Vollendung vom Theater zur Aufführung angenommen wurde[39]).

Am 3. Dezember 1887 erlebte die »Bregenzer Klause« in München ihre Uraufführung, und zwar mit großem Erfolge. Auch am siebzigsten Geburtstage des Dichters wurde das Stück in festlicher Aufführung gegeben.

---

[39]) Vgl. Port, S. 268.

1.

John Spielmann

Noch ein Stück hat Lingg in Prosa abgefaßt — es ist wohl kein Zufall, daß sich auch dieses auf die Heimat bezieht und in den achtziger Jahren entstand — den kleinen Schwank »John Spielmann«[40]).

Lindau gründete ein Theater und bat den Dichter um ein Festspiel zur Eröffnung. Lingg wählte einen Stoff, in dem er die damals aufgekommene Shakespeare-Lebensforschung und Bacon-Theorie verwertet. Eine Stelle in der Shakespeare-Biographie Karl Elzes (Halle 1876) hatte ihn angeregt. Dort stand nämlich, daß der Juwelier der Königin Elisabeth, John Spielmann, ein geborener Lindauer, das Papier lieferte, auf das die erste Ausgabe des Hamlet gedruckt wurde[41]).

Auf diese Nachricht gründete Lingg ein kleines heiteres Spiel in einem Akt.

Die Szene verlegt er in das „Klublokal der Meermaid in der Nähe von Shakespeares Globus-Theater".

Spielmann, der im Auftrage der Königin in der Nähe Londons eine Papiermühle betreibt, erwartet Shakespeare, mit dem er befreundet ist. Er hat eine Überraschung für ihn und will sich verabschieden, da er noch in der Nacht in seine Heimat reist. Shakespeare spielt an diesem Abend im Globe in einer Aufführung des Hamlet den Geist des Vaters. Der Schauspieler Burbadge kommt aus dem Theater und verkündet bestürzt eine aufsehenerregende Neuigkeit: es ginge ein Gerücht, im Theater und überall, nicht Shakespeare sei der Verfasser all der großen Tragödien, sondern Lord Bacon. Zu diesem Übel, das den Dichter bedroht, gesellt sich ein anderes: ein Junker aus Stratford, Sir Thomas Lucy, ist aufgetaucht, der Shakespeare des Wilddiebstahls bezichtigt und ihn verhaften lassen will. Außerdem beschwert er sich, daß ihn Shakespeare in Gestalt des Falstaff auf die Bühne gebracht habe. Spielmann und Burbadge nehmen sich in dieser Not der Sache ihres Freundes an. Der Mann, den der Squire suche, sei verstorben. Aber der Junker schwört, daß er erst heute den Namen auf dem Plakat des Theaters

---

[40]) »John Spielmann, ein deutscher Freund W. Shakespeares«, Schwank von Hermann Lingg. — Als Bühnenmanuskript gedruckt. Brakl's Rubinverlag, München o. J. (1894). — Vgl. dazu LR. S. 173 und Port S. 267 f.

[41]) Vgl. Karl Elze.

gelesen habe. In diesem Augenblick tauchen die „Rivalen" Shakespeares, Decker, Green, Haywood und Kyel auf und teilen Spielmann schadenfroh mit, daß Shakespeare — auf das Bacon-Gerücht anspielend — „maustot" sei. Die Tochter des Wirtes (als Meermaid verkleidet) schimpft auf die Lügner, die behaupten, Shakespeare habe seine Werke nicht selbst verfaßt; seine Stücke habe niemand anderes als er geschrieben.

Burbadge: .....Du scheinst mir ein sehr gut unterrichtetes Mädchen. Sage mir, hat er denn auch die schöne Szene von Romeo und Julie gedichtet, er allein?
Meermaid: Allein? Das kann ich Euch sagen, nein, ganz allein doch nicht, denn, aber Ihr dürft mich nicht verraten — —
Burbadge: Gewiß nicht. Nun?
Meermaid: Ich hab' ihm ein wenig dabei geholfen, — er hat diese Szene in meinen Armen gedichtet. (Springt fort.)
Burbadge: Das ist ein sicheres Zeichen für die Echtheit. Ich denke, dieses Zeugnis ist gültig und rechtskräftig für alle Zeit.

Noch ist der Junker aber mit seinen Forderungen nicht abgewiesen. Als Beweis für den Tod des gesuchten Wilderers erbietet sich Spielmann, ihm die noch unbezahlten Rechnungen über die Begräbniskosten zuzustellen. Doch ist der lästige Mann unabweisbar. — Da läßt Burbadge Shakespeares „Geist" erscheinen: Shakespeare kommt im Kostüm des Geistes, den er eben gespielt hat und deutet auf den entsetzten Junker. Dieser ist nun bekehrt und fürchtet nur noch für sein Leben.

Vergebt mir, guter William Shakespeare, ich glaub' es jetzt, daß Ihr nicht mehr am Leben seid. Wahrscheinlich müßt Ihr umgehen zur Strafe für die sündhaften, ruchlosen Stücke, die Ihr geschrieben habt.....
Ihr Herren, lebt wohl; ich gehe nach Haus und mache mein Testament; er hat auf mich gezeigt, jetzt weiß ich, daß es mit mir zu Ende geht.

Shakespeare tritt nun ohne Verkleidung auf und äußert sich über das über ihn umlaufende Gerücht. Zwar verdanke er Bacon viel, Anregung und Einblick in die Natur der Dinge; Bacon sei aber eitel und lasse es sich gefallen, daß Schmeichler ihn den wahren Schöpfer der Dramen nennen. Er selbst, Shakespeare trage das Bewußtsein in sich, daß seine Werke sein Eigenstes sind. Spielmann erweist sich als treuer Freund. Er gibt ihm zum Abschiede das erste gedruckte Buch des Hamlet mit Shakespeares Namen versehen, als sichtbares Denkmal für den echten Verfasser.

Der geflüchtete Sir Thomas Lucy wird zurückgeholt und ist mit Shakespeare versöhnt: „Ihr habt einen feinen Scherz gemacht; ich will alles vergessen, weil Ihr den Geist so gut gespielt habt; Ihr sollt in Zukunft jagen dürfen bei mir, soviel Ihr wollt!" Shakespeare antwortet, er habe sich inzwischen gebessert und wisse seine Zeit

mit anderem auszufüllen. Alle geben Spielmann das Geleit. Schauspieler in Kostümen Shakespearescher Rollen kommen, um den Dichter zu verteidigen. In dem als Falstaff verkleideten Schauspieler glaubt Lucy seinen Doppelgänger zu sehen. Spielmann sagt, Shakespeare verteidige sich allein durch den Geist, „der in ihm lebt und der so mächtig ist, daß er die Welt beherrscht durch das Schicksal, das ihm gehorcht".

Lingg hat hier eine sehr glückliche Hand gehabt. Die Komposition ist geschickt, der Ton des Ganzen einfach und heiter. Die beiden Motive: 1. Vorwurf der unechten Autorschaft, 2. Anschuldigung des Wilddiebstahls durch den Squire, der sich für seine Porträtierung als Falstaff rächen will, werden mit dem Grundthema, das Lingg bei Elze fand und das die Beziehung zu Lindau herstellt, gewandt verflochten und heiter gelöst. Der Dialog ist knapp, sachlich, treffend. Die Charakterisierung fällt klar und glaubhaft aus. Mit den „Rivalen" Shakespeares (der in lateinischen Zitaten redende „Johnson" soll wohl Ben Jonson sein) und ganz besonders mit dem geizigen, närrischen Falstaff-Typ trifft Lingg das Element des Komischen. Die Meermaid hat in ihren kurzen Auftritten einen neckischen und schalkhaften Ton. Shakespeare spricht in würdiger Sprache, Spielmann ist ein tüchtiger Freund und wackerer Patriot. Freundliche Worte entfallen auf Lindau und die Bodenseelandschaft. Dieses kleine Spiel ist trotz seiner Anspruchslosigkeit gelungener und echter als die viel wollenden großen Jambentragödien.

Lingg reiste mit seiner Tochter am 1. Oktober 1887 nach Lindau und sah die Aufführung. Er berichtet, daß bei recht gutem Spiel die Ausstattung mangelhaft gewesen sei und ein darauffolgendes Rührstück dem Publikum besser gefallen hätte[42]).

2.

Die Besiegung der Cholera

Im Jahre 1854, als die Cholera in München wütete, schrieb Lingg Verse zu einem kleinen komischen Spiel »Die Besiegung der Cholera«, das er 1873, als wieder eine Epidemie Europa bedrohte, im Druck erscheinen ließ[43]). Das „Satyrdrama", wie Lingg es nannte, war anfangs nur zur Mitteilung für den Freundeskreis bestimmt. Der Dichter hatte es bei Pettenkofer vorgelesen, und es

[42]) Vgl. LR., S. 173.

[43]) »Die Besiegung der Cholera«, ein Satyrdrama mit Vorspiel. München. Verlag von E. H. Gummi's Buchhandlung (Gustav Beck).

wird in diesem Kreise, da die heiteren Beziehungen nicht fehlen, gewiß Wirkung getan haben. Freilich ist das Ganze mehr aus einer Laune entstanden und ohne größere Bedeutung. — Nach dem öffentlichen Erscheinen warf man Lingg vor, daß er sich in so ernster und trauriger Zeit mit solch „jocosem" Zeug befaßte. Er verteidigte sich damit, daß „das lustigste aller Bücher seine Entstehung der Pest in Florenz zu danken hat. Und je besser, je lustiger es war als meines, um so mehr Tadel hätte dasselbe verdient[44])".

Es handelt sich um eine Folge kurzer Szenen. Im „Vorspiel" muß auf Befehl des „Tyrannos" Typhus — die Krankheiten erscheinen personifiziert — die Cholera Indien verlassen und Deutschland aufsuchen. In Szene 1 des Spiels sieht man sie im Eisenbahnzuge sitzen, umgeben von einer Menge merkwürdiger Personen, als da sind: die Ruhr, ein Engländer, der Odenfex, ein bayrischer Holzhändler sowie der tierische Magnetismus. Die Cholera greift sich zuerst den „Odenfex" als Opfer heraus. In Szene 2 nimmt sie der Bahnhofsvorstand freundlich in Empfang, weil er sie für eine erwartete Tänzerin hält. In den folgenden Szenen geht sie in einem Hotel um, erscheint im Laboratorium, in welchem sich das „Ich" des Dichters zusammen mit dem ihn rettenden „Schatten Virgils" befindet, und wird schließlich durch die Herren Geologikus und Mikroskopikus, also durch die Wissenschaft, vernichtet.

Nach einer Notiz Linggs hatte Wilhelm von Kaulbach vor, dieses Satyrspiel zu illustrieren[45]).

Die Skizzierung eines anderen „Satyrspiels" von ähnlichem Charakter, dem das Verbot der Hazardspiele für Bayern als aktuelles Motiv zugrunde lag, und das die einzelnen Glücksspiele als Personen auftreten läßt, stammt aus dem Jahre 1851[46]).

---

[44]) LR., S. 136.
[45]) ebd.
[46]) »Hergensweiler Tagebuch.« Vgl. LR., S. 81—94.

IV.

Linggs Schicksal in der Zeit

Linggs Dichten hat sich in der Jugend fast ausschließlich an diejenige literarische Gattung gehalten, die seiner Art zu erleben entsprach: an Lyrik (und lyrische Epik). Im späteren Alter ist die novellistische und lyrische Betätigung abermals dem wirklichen Erleben angepaßt. Für das Drama jedoch, das in den Mannesjahren im Vordergrund der Bemühungen stand, war Linggs Natur nicht geschaffen. Es ist — das hat die Untersuchung gezeigt — weitgehend unter dem Einfluß der Münchner „Schule" entstanden, der sich Lingg nach seinem Zusammenbruch und seiner endgültigen Übersiedlung angeglichen hatte.

Besonders e i n e — leider negative Eigenschaft teilt die Linggsche Dramendichtung mit der Dichtung des Münchner Kreises: es fehlt die Gestaltung starker Urerlebnisse und eine wesentliche Auseinandersetzung mit den Problemen der wirklichen Welt.

Die beiden Pole von Linggs Erleben und Dichten in der Jugend waren zarteste differenzierte Empfindung der nächstliegenden Eindrücke und sehnsüchtiges Ausgreifen in eine ferne, großartige Phantasiewelt. Der kämpferische Widerstreit, die Dissonanz beider Elemente hatte sich zu eigenartigen Stimmungen und Bildern verdichtet. Der Lingg der Münchener Mannesjahre, der die Dramen schrieb, vermied die Dissonanzen. Er hatte sich dem Kultus der Schönheit, den seine Umgebung trieb, eingefügt. Er flüchtete wie sie in ein poetisches Reich, das für diese Dichter abgetrennt vom wirklichen Leben existierte, und dem der aufgeklärte Historismus sowie die großen klassischen Vorbilder stofflichen und formalen Anhalt boten.

Die objektive Erfassung und Gestaltung realer Erscheinungen wurde nicht angestrebt. Am klarsten kommt diese Einstellung vielleicht im Urteil über den »Erbförster« zum Ausdruck. Der Tragödie Ludwigs gestand Lingg die Naturwahrheit wohl zu; allein die Kraßheit der aus dem Charakter folgerichtig sich entwickelnden Handlung lehnte er ab. Ihm schien das Verhängnis in diesem Stück durch „Mißverständnis und Laune hervorgebracht". Seiner Ansicht nach wäre es nicht Aufgabe der Dichtung, solche Vorgänge des nackten Lebens zum Vorwurf für eine Tragödie zu wählen. In ihm hinterließ das Drama lediglich einen „peinlichen" Eindruck. Dem Realismus Ludwigs war Linggs Welt gerade entgegengesetzt.

Von Anbeginn hatte Linggs Natur die Häßlichkeiten des Lebens abgewehrt. Als er im Kampf mit den Erscheinungen der Welt ein-

sam geblieben war und sich schließlich erschöpft hatte, verweilte die schonungsbedürftige Seele von nun ab in einem insularen Bezirke der Schönheit. Und dieser Umstand eben trennte ihn vom eigentlichen Wesen des Dramas. Er besaß zu wenig von jenem objektiv das Leben erfassenden Element, das den »Erbförster« zu einem wahren Drama machte, und das noch zu seinen Lebzeiten eine neue und bedeutende realistisch-naturalistische Dramatik erstehen ließ.

So verraten fast alle Dramen, in welch hohem Maße sich Lingg der Scheinwelt der Münchner Dichter ergeben hatte. Das Fehlen starker primärer Erlebnisse, für die allein die dramatische Gestaltung hätte sinnvoll werden können, hatte den Münchnern ihre Stoffe aus den Gebieten der Historie zugeführt. Die antike und die deutsche Geschichte wurden bevorzugt; die antike in Anlehnung an die Klassik, die deutsche Geschichte (und Mythologie) unter dem Antrieb der erwachten nationalen Gesinnung. Von antiken Stoffen war es vor allem die Spätantike, die, der Spätwelt dieser Münchner Kultur entsprechend, sich besonderer Wertschätzung erfreute. Der Grausamkeit und Größe, dem beginnenden Verfall des Römischen Reiches wurde bisweilen (mit patriotischem Unterton) der Anbruch der germanisch-christlichen Welt gegenübergestellt. Aus denselben psychologischen Gründen, die den Münchnern das späte Rom nahebrachten, fühlten sie sich auch zur byzantinischen und orientalischen Welt hingezogen.

Lingg hat fünf Dramen aus der Antike, zwei aus der dem Orient nahestehenden Welt (in Venedig, Byzanz und Sizilien spielend), zwei aus der germanischen Mythologie und vier aus der deutschen Geschichte geschrieben. Auch er zeigt eine Neigung zur Spätzeit der antiken Kultur (Catilina, Agrippina, Frauen Salonas). Gern stellt er dem verfallenden Rom das junge Germanentum (z. B. Tiberius und Thusnelda in »Agrippina«) gegenüber, wie er auch eine betont patriotische Gesinnung in den Hohenstaufendramen und in den »Walkyren« äußert. Allgemein war bei Lingg eine Vorliebe für geschichtliche Übergangszeiten zu beobachten, die sich ja schon früh in der Beschäftigung mit Gibbon und dem Völkerwanderungsstoff kundgab. Sie kommt in »Catilina«, »Agrippina«, »Frauen Salonas«, »Herr des Feuers«, »Högni«, »Berthold Schwarz« und den Hohenstaufendramen deutlich zur Darstellung. Wie bei anderen Münchner Dichtern geht die Belastung mit historischen Ideen überall auf Kosten des dramatischen Lebens (besonders störend im »Herrn des Feuers«, »Berthold Schwarz« und »Macalda« spürbar). Es entstanden großbeabsichtigte Historienbilder ohne charakteristische innere Belebung, die dem Geschmack der zeitgenössischen Bildkunst (namentlich Pilotys) ähneln. Sehr oft ist die große, ideale Gebärde zugleich

düster und melancholisch. So wendet sich etwa der vereinsamte Diokletian müde und resignierend, voll Ekels, von den Menschen und den irdischen Dingen ab (»Die Frauen Salonas«).

Das Verweilen in einer erhabenen und würdevollen Kultursphäre bei allem Abscheu vor dem Pöbel, dem Niederen, Häßlichen und Gemeinen, bei allem Wissen um die Nichtigkeit und das Unzulängliche der Welt — diese Haltung teilt Lingg in den sechziger und siebziger Jahren, in denen die meisten Dramen entstanden sind, mit der ganzen Münchner Dichtergemeinschaft. Wie diese ist er von dem Pathos einer schönen Kunstwelt durchdrungen, die über den Alltag hinaushebt und sich von den Errungenschaften der klassischen Zeit nährt. Diese Gesinnung wird besonders im zweiten und dritten Akte von »Der Herr des Feuers« ausgedrückt.

Für Lingg und seine Umgebung ist überall das Kulturgefühl der Klassik höchstes Vorbild, ohne daß irgendwo der wahre Wesenskern der Klassik getroffen wird. Die Idee ist an die Stelle des Lebens, der Stoff an die der Charaktere getreten. Die dramatische Erfassung der Welt ist einer lyrischen Wirklichkeitsferne gewichen.

Neben der gewollten Übernahme des idealistischen Gehaltes ist bei Lingg ebenso wie bei den übrigen Münchnern auch der formale Anschluß an die deutsche Klassik ausschlaggebend. Neben einzelnen stofflichen Anklängen (»Jungfrau von Orleans«, »Tell«) gehen Sprache und Vers auf das deutlichste im Gefolge Schillers und Goethes.

Nicht selten ist die Ausdrucksweise gewaltsam darüber hinaus gesteigert, oftmals lyrischer und zumeist konventioneller als bei den Klassikern.

Dies alles teilt Lingg mehr oder minder mit anderen Münchner Dramatikern wie Geibel, Heyse, Schack, Grosse, Dahn, Redwitz.

Doch unterschied sich der Dramatiker Lingg in zweierlei Hinsicht von den anderen Münchnern: Geibel und Heyse, ihre hervorragendsten Vertreter, waren harmonische Menschen, begabt mit einem vorherrschenden Sinn für schöne Form und klarem Kunstverstand. Ihre Dramen zeichnen sich zwar nicht durch besondere Tiefe, doch durch sorgsamen Bau und besonnene Charakterführung aus. Sie waren weltgewandte Künstler und standen in engerer Beziehung zu den Gegebenheiten des Daseins als Linggs disharmonische, auch in der Münchner Zeit noch immer ruhelose Innerlichkeit, die ein objektives Erfassen der Außenwelt unmöglich machte. Bei dieser subjektiv erlebenden, die Welt oft abwehrenden Gefühlstiefe war ein lebensnahes Gestalten von Kraft und Gegenkraft, ein ruhiges, verstandesmäßiges Sehen von Charakteren undurchführbar. Linggs Menschen sind lyrisch empfunden, nicht

plastisch dargestellt. Sie sind entweder gut oder böse, hell oder dunkel. Die Helden erscheinen als Typisierungen eines ersehnten Edelmenschentums; sie geraten mit dem Absolut-Bösen in Konflikt, das gewöhnlich als das siegreiche Prinzip der Welt hingestellt ist, wenn auch die Idee des Großen und Guten nach dem Tode ihrer Träger als fortwirkend gedacht wird. Idealmenschen wie Violante und Manfred scheitern an Tücke und Verrat. Diese einseitige und gefühlsmäßige Auffassung des Weltlaufs läßt keinen eigentlich dramatischen Konflikt aufkommen. Wenn die Helden nur Tugenden besitzen, kann keine innere dramatische Handlung, die aus persönlicher Schuld, seelischem Kampf und seelischer Verstrickung abzuleiten ist, entstehen. Lingg entwickelt nicht wie etwa Otto Ludwig den dramatischen Verlauf aus dem Charakter selbst, also aus dem Leben, sondern er bildet einen idealen Menschen, den er sich denkt und mit dem Gefühl wünscht, der seiner eigenen inneren, vom Alltag gelösten Schönheitswelt entspringt, der seinem eigenen Grundempfinden entspricht, und den die Bosheit zu Fall bringt. Oder es kann geschehen — wie im »Herrn des Feuers« —, daß die ursprünglich intrigierende Partei am Schlusse ganz ihre bisherige Handlungsweise aufgibt und sich den Vertretern des edlen Menschentums anschließt. Dieses Drama mit seinem opernhaft-lyrischen, schwärmerischen Schlußakt kennzeichnet so recht die Weltferne, aus der Lingg seine Dramen geschrieben hat. In diesem Werk wird der Standpunkt dieses späten Klassizismus eindeutig enthüllt: Sehnsucht nach einer ruhevollen Welt des Edlen und Schönen in der Kunst, einer Welt, die sich im Genuß bereits vorhandener Kulturgüter erschöpft. Der Anblick der überlieferten Schönheit soll den edlen Menschen vor der Barbarei und dem Gemeinen des Lebens beschützen. Ein gefühlshaftes Schwärmen ohne primäres Erleben breitet sich hier im Scheingewande eines Dramas vor dem Leser aus, von jenem Typus, gegen den hernach der Naturalismus gebieterisch das grundsätzlich Neue — das krasse Leben — setzte.

Gewiß versuchte Lingg auch zwiespältige Charaktere zu gestalten. In Catilina, Candiano, Berthold Schwarz will er differenziertere Menschen anschaulich machen, doch erreicht er nirgends hinlänglich klare und wirklich lebendige Prägungen. Oft müht er sich, seinen Gestalten größeres Gewicht zu verleihen, indem er sie zu Trägern einer Geschichtsidee macht. So steht Berthold Schwarz von vornherein unter der welthistorischen Perspektive seiner Erfindung, so sind Macalda und Fulko verkörperte Weltanschauungsprinzipien, Egon und Burkhard Repräsentanten geschichtlicher Gesamterscheinungen. Die von Anfang an zu sehr in die Figuren hineingesehene Idee schmälert die Lebenstreue der Zeichnung nur

noch mehr. Lingg steigerte das Erlebnis in der Gestaltung nicht zum Symbolwert wie Hebbel, sondern ging den umgekehrten Weg: er hatte eine lyrische Empfindung und eine bestimmte Idee und mühte sich, ihr eine lebendige Gestalt zu geben. Er ist der „Nur-Idealist" par excellence.

Bei seiner gefühlsbetonten Art, die des klar ordnenden Verstandes entbehrte, konnte Lingg auch nicht so gewandt und klug wie Geibel oder Heyse den Aufbau eines großen Dramas bewältigen. Größtenteils sind die einzelnen Akte und Szenen chronikartig aneinandergefügt und lassen einen organischen Zusammenhang vermissen. Auch darin hat sich Lingg unfreiwillig von der Klassik entfernt, daß er zu einer straffen Ordnung des Spiels und Gegenspiels nicht mehr fähig war. Die alte Struktur ist aufgelöst und doch ist nichts Neues an die Stelle getreten. Sehr häufig gehen die einzelnen Personen nicht durch das ganze Stück, ein neuer Akt bringt neue Gestalten auf die Bühne, die auf diesen Akt oder eine Szene beschränkt bleiben. Ganz unmotiviert und flüchtig tauchen mythologische Figuren in historischen Dramen auf, so etwa der wilde Jäger und Ahasver in »Berthold Schwarz« oder Apollodorus im »Herrn des Feuers«. Chöre werden in äußerlicher und opernhafter Weise eingesetzt, offenbar mit der Absicht, den lyrischen Effekt einer Szene noch zu steigern; mit dem Wesen des griechischen Chores haben sie nichts gemein. Motive werden eingeführt und nicht wieder aufgenommen, psychologische Entwicklungen eingeleitet, dann aber fallen gelassen. Kurze, abrupte Szenen und häufiger Schauplatzwechsel hemmen auch äußerlich die Wirkung auf dem Theater.

Lingg hatte ein richtiges Gefühl für das Wesen seiner Dramen, wenn er sie dramatische G e d i c h t e nannte. Diesen Untertitel tragen »Agrippina«, »Berthold Schwarz« und »Der Herr des Feuers«. In den lyrischen Partien leistet Lingg sein Bestes; hier finden sich mannigfache Schönheiten, die der oberflächliche Betrachter, der sich an der verfehlten Gesamtanlage stößt, Gefahr läuft zu übersehen oder gering zu schätzen. So ist etwa das Zwiegespräch zwischen Berthold Schwarz und Erwin von Steinbach von bedeutendem lyrischem Reiz.

Ist es Lingg versagt geblieben, auf dem Gebiet des großen Dramas Hinlängliches zu leisten, so hatte er in der Anwendung des anspruchslosen Einakters zumeist eine glücklichere Hand. Bezeichnenderweise pflegte Lingg, in richtiger Einsicht seiner Begabung, diese Gattung mit dem beginnenden Alter, zu einer Zeit also, in der er bereits von dem hohen Pathos der Münchner Schule abzurücken begann. Nach dem Mißerfolg der Macalda erscheinen

die Kurzdramen »Clytia«, »Högni«, »Athener«, »John Spielmann«. Davon sind zwei im heroischen Stil, zwei aber heiter-idyllisch gefaßt. Charakterisierung und Aufbau gelingen in dem engen Rahmen viel besser, von der äußerlichen großen Gebärde, die noch die »Frauen Salonas« beherrscht, ist wenig mehr zu spüren. Ein schärferer Blick für die Wirklichkeit und eine geschicktere Handhabung des dramatischen Ablaufes zeichnen diese Einakter vorteilhaft aus. Mag auch hier noch gelegentlich der Zeitgeschmack nachteilig wirken, so findet sich doch im »Högni« Kraft, in den »Athenern« eine kluge Charakterisierung in der Gegenüberstellung des Alkibiades und Nikias, in »Clytia« und »John Spielmann« ebenfalls eine überzeugende Charakterzeichnung; über den beiden letzten Szenen liegt wahre Heiterkeit ausgebreitet. Der »Clytia« verhilft der Vers zu Anmut und Grazie, während die Prosa der burlesken Wirkung im »John Spielmann« günstig ist.

Das einzige große Drama der Spätzeit, das in jeder Beziehung eine Ausnahme in Linggs Dramendichtung bedeutet, »Die Bregenzer Klause«, ist gleichfalls in Prosa gefaßt; kehrt sich Lingg mit den vier Einaktern überhaupt von der Tragödie und dem „dramatischen Gedicht" ab, so ist es bemerkenswert und wieder für Linggs spätere Zeit bezeichnend, daß dieses letzte große Drama als einziges unter seinen Stücken ein Schauspiel genannt wird und auch wirklich ist. Mit der »Bregenzer Klause« vollzieht Lingg zugleich die Wendung von den fernliegenden Bildungsstoffen zur Heimatgeschichte und damit bis zu einem gewissen Grade die Abkehr von dem Geschmack der Münchner Eklektizisten. Die volksmäßige Atmosphäre, die dieses Schauspiel auszeichnet, entstammt ganz und gar der heimatlichen Landschaft, die Lingg hervorgebracht hat, die seine Anfänge bezeichnet, und die zeitlebens der seelische Urgrund für seine Persönlichkeit geblieben war. Hier glückt ihm die schlichte und lebenstreue Zeichnung von Menschen und Zuständen, mit denen er vertraut war, in die er sich einzufühlen vermochte. Dieses Werk bezeichnet gewissermaßen die innere Heimkehr eines Lebens, das durch widrige Umstände zeitweilig in eine falsche Bahn gelenkt worden war.

In der Entwicklung Hermann Linggs wird ein hochbedeutsames Dichterschicksal des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt erfaßt. Wer sich in diese in den Zeitraum zwischen 1820 und 1905 gestellte Individualität vertieft, begreift die innere Situation der deutschen Literatur seit dem Ende der Klassikromantik (1830) und dem Beginn der Neuromantik (1890).

Viele Gedichte Linggs haben gezeigt, daß er von Jugend an tief und irrational erlebte. Die starke Liebe zur heimatlichen Landschaft und das frühe Vergehen der harmonischen Kindheitswelt bilden das entscheidende Grunderlebnis, dem Lingg ergreifenden Ausdruck gab. Neben dem Nachdenken über das rätselhafte Vergehen alles Geschaffenen, aller idealen Verhältnisse geht das träumerische Aufgehen in vergangenen Kulturen; neben dem schmerzlichen Verfallserlebnis steht ein mächtiger Wille zur Überwindung und eine Sehnsucht nach Kraft und Größe. Diese sah Lingg nur in der Vergangenheit. Die Seele, schon durch das erste Erlebnis in ein „Früher" verwiesen, mußte durch die Atmosphäre Münchens zurück in den Klassizismus und die Geschichte gelenkt werden. Doch rang er um neuartigen Ausdruck und war weit davon entfernt, vorgezeichneten Spuren zu folgen. Die Proben seiner Lyrik, sowohl die der subjektiven als auch die der historischen, die der zweite Teil dieser Arbeit gab, beweisen Echtheit und Eigenart.

Er blieb einsam und ohne Weggefährten. Es gab keine Richtung der Literatur, die ihm verwandt gewesen wäre, der er sich hätte anschließen können, niemand verstand ihn. Das Lebensgefühl und die offizielle Literaturströmung der Zeit waren dem Wesen Linggs gerade entgegengesetzt, das Ideelle war dem nüchternen Sinn für die Wirklichkeit gewichen. Inmitten der rationalen Lebenstüchtigkeit der jungen Generation blieb Linggs Seele dem Irrationalen verfallen. In München fehlte ebenfalls ein irrationales Kunstbewußtsein. Man begnügte sich mit unschöpferischem Nachahmen und Sammeln, wobei die Tendenz nach rückwärts wies und dem romantisch-klassizistischen Vorbilde folgte. Diese Elemente mußten Lingg immer wieder auf seinem Weg der Rückschau bestärken, den er selbst später als verhängnisvoll empfand. Sein gequälter Ruf: „Zu viel, zu viel Vergangenheit" gibt diesem Umstande erschütternden Ausdruck. Wahre Größe, die Lingg geholfen hätte, die Rätsel des Daseins zu klären, die seinem irrationalen Idealismus entgegengekommen wäre, mußte er in dem München dieser Zeit durchaus vermissen. Die alte Romantik war am Ende. Auch hätte sie in ihrem Altersstadium dem jungen Lingg nicht mehr entsprochen. Etwas Neues war noch nicht an ihre Stelle getreten. Anderswo herrschte der Materialismus. So vermißte Lingg um sich her eine positive Größe, die einen neuen aktiven Idealismus an die Stelle des alten gesetzt hätte, er vermißte ein großes, vorwärtsweisendes Vorbild, dem er hätte nachstreben können, und fühlte sich dieser Welt fremd gegenüber. Er sah nur zwei Tendenzen herrschend: einmal den durch die Gesamtentwicklung der Zeit hervorgerufenen Realismus und Materialismus, der seiner ganzen Erlebnisweise im tief-

sten zuwiderlief, andererseits einen nur rückwärtsweisenden Idealismus, dem wahre Größe und schöpferischer Antrieb fehlten, weil die Tendenzen der Epoche einen neuen Idealismus noch nicht zuließen. Auch das politische Leben der Zeit war nicht dazu angetan, schöpferische Kräfte anzuregen und den Glauben an die Gegenwart und das Kommende zu stärken. So kommt es zu dem Ausruf, der in seiner Tragik das Grundgefühl der wirklichen Idealisten jener Epoche ausdrückt: „Welch ein Drängen und Verkümmern![1])“ Damit faßte Lingg zugleich ein Stück des eigenen Zwiespalts in Worte. Sein lyrisches Gefühl, auf das Leid des Lebens in der zartesten Weise reagierend, und seine Sehnsucht nach Lebenskraft und Schönheit lagen miteinander im Kampfe. Er schien die Spätheit und die Zwischenstellung seiner Existenz zu spüren; er wußte um seine Unfähigkeit, die Lebenserscheinungen geruhig in ihrer Realität zu erfassen und zu gestalten, wodurch allein er wie die großen dichterischen Schöpfer seiner Zeit bleibende Werke hätte hervorbringen können. Er hatte nicht Kraft und Gabe genug, entscheidender Bahnbrecher für einen neuen Idealismus zu werden, wie Wagner und etwas später Nietzsche es geworden sind. Obwohl diesen beiden größten schöpferischen Gestalten des 19. Jahrhunderts an gehaltlicher Bedeutung und kämpferischer Kraft bei weitem nicht gewachsen, hatte er doch ähnliche Erlebniszustände wie sie, nämlich die eines „Idealisten“ in einer materialistischen und positivistischen Umwelt. Wie Wagner und Nietzsche, die eine neuromantische Welle in Europa vorbereiten halfen, hatte auch Lingg einerseits das quälende Gefühl pessimistischer Einsicht in Beziehung auf seine Zeit, das Gefühl für das Ende alles Großen und wahrhaft Schönen der Vergangenheit, er hatte wie sie eine tiefe Weltmüdigkeit und andererseits aus diesem negativen Empfinden heraus einen übersteigerten Willen zum Gegenteil, zum Heroischen, Übergroßen, Übermenschlichen. Von diesem Willen, gewaltige Urkräfte zu fassen und sie wie einen neuen Mythos in die Welt zu stellen, legt besonders seine »Völkerwanderung« Zeugnis ab. Allein, die Kräfte waren einer solchen Wegbahnung nicht gewachsen. Und oft fühlte er selbst die Grenzen seiner Kraft, ein wirklich Großes und Gültiges zu geben und den Materialismus seiner Zeit durch einen entscheidenden ideellen Wurf zu erschüttern.

Er brach zusammen und wurde von derjenigen Richtung aufgefangen, die allein es fertiggebracht hatte, sich in der Zeit in Ansehen zu halten: der epigonalen Klassik-Romantik-Nachfolge.

---

[1]) »Fragment«, Ged. 1854, S. 110.

Durch sein Münchner Schicksal büßte Linggs Dichtung ihre Echtheit und Eigenart ein, ohne es doch auf dem nun beschrittenen Wege der Kunst eines Geibel oder Heyse gleichtun zu können. Obwohl Linggs Dramen in hohem Maße jenen Typus des spätklassizistischen Dramas vertraten, gegen den sich in den achtziger Jahren der Kampf des Naturalismus richtete, ist es sehr auffällig, daß die neue Bewegung, die gegen die unecht gewordenen Schönheitsideale des Münchner Kreises zielte und ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit anbahnte, Lingg n i c h t zu den Dichtern rechnete, denen der Kampf galt. Das führende Organ der naturalistischen Bewegung, die „Gesellschaft", das g e r a d e i n M ü n c h e n ins Leben gerufen worden war, wo sich die spätklassizistische Richtung am längsten gehalten hatte, rechnete Lingg zu seinem Kreis. Auch Heinrich Hart, der die echten Talente für seine Zeitschrift „Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater" (1885) suchte, bewarb sich um Linggs Mitarbeit. Ebenso setzten Conradi und Henkell Lingg nicht den unechten Münchner „Idealisten" gleich. Man fühlte instinktiv, daß sich Linggs wahres Wesen keinesfalls im Spätklassizismus seiner Dramen erschöpfte. Dieselben Ursachen, die ihn zu keinem vollkommenen Mitglied der Münchner Schule werden ließen, ein echtes Gefühl und eine tiefe Innerlichkeit begründen diese Ausnahmestellung. Der Münchner Irrweg erscheint in der Rückschau für ihn nur als Durchgangsstadium. In den Anfängen namentlich waren bei Lingg sogar sehr oft realistische, ja naturalistische Darstellungsmittel zu beobachten, die recht wohl den Grundsätzen der neuen Richtung entsprechen konnten[2]). Auch am Schlusse seines Lebens macht sich wieder ein, wenn auch schwaches, Hinneigen zum Realismus bemerkbar (»Bregenzer Klause«, Novellen). Entscheidend aber für die Bewertung Linggs bleibt die Tatsache, daß er mit einem wahrhaft i d e e l l e n Erleben in eine Zeit gestellt war, in der auf einen abgeschlossenen Idealismus im Gesamt-Lebensgefühl ein Realismus folgte, der erst wieder um 1890 von einer idealistischen Welle abgelöst wurde.

Alle Menschen, die das in der Zeit verankerte realistische Lebensgefühl nicht besaßen, mußten mit dem wirklichen Gehalt ihrer Zeit in Konflikt geraten. Der mangelnde Wirklichkeitssinn entstammte entweder einem bloßen Schöngeistertum oder einer tiefen irrationalen Gemütsveranlagung. Menschen ersterer Art begnügten sich mit Übernehmen und Verwässern der überlieferten klassisch-romantischen Gehalte und Formen; ein Mensch der zweiten Art aber, wie

---

[2]) Vgl. etwa die Erscheinung des Hungers in der »Völkerwanderung« oder die Art der Zeichnung in dem Gedicht »Eismeer und Südsee«.

Lingg, konnte in seiner Zeit keine neue Richtung finden, die für seinen Irrationalismus Verständnis gehabt hätte. Einmal wirkte ihm die positivistische Erlebnisrichtung der Zeit entgegen, andererseits erschwerte der noch zu geringe Abstand von der mächtig nachwirkenden Klassikromantik und die in die Vergangenheit weisende Kulturatmosphäre Münchens jedes unabhängig-unbefangene Produzieren. Lingg besaß nicht mehr das Lebensgefühl der Klassik und konnte doch das Vorbild des vergangenen Idealismus nicht entbehren. Aus einem veränderten Lebensgefühl, das sehnend in die Vergangenheit blickt und die Spätheit und Zwischenstellung der eigenen Existenz empfindet, entsteht um so heftiger der Wunsch nach dem Ursprünglichen, dem Großen und Heroischen, so daß bei Lingg oft eine eigenartige Überhitzung und Übersteigerung zu bemerken war. In dieser späten Übersteigerung des alten Idealismus aber liegt zugleich ein Vorgefühl von etwas Neuem, Kommendem. Es besteht eine große Anzahl von Berührungspunkten zwischen der einsam in ihrer Zeit stehenden Innerlichkeit Hermann Linggs und der neuen Innerlichkeit, die sich aus dem Naturalismus und als Reaktion gegen diesen herausbildete.

Bei Linggs starker Bindung an die heimatliche Landschaft könnte man an das aus der Neuromantik wieder hervorwachsende Heimatgefühl[3]) denken.

Linggs Erlebnis des Todes und der Vergänglichkeit gemahnt an ähnliches Erleben bei Hugo von Hofmannsthal. Linggs herbstliche Stimmung, seine Schwermut und Müdigkeit erinnern an ganz ähnliche Stimmungen in der Neuromantik (vgl. etwa Hofmannsthal »Terzinen auf die Vergänglichkeit« und »Tor und Tod«). Das Gefühl des Nicht-Voll-Leben-Könnens, das Abhängigsein von zartesten Eindrücken, die tiefe Leidensfähigkeit, das Einfühlen in fremde Zustände, der Sinn für Vergangenheit, die Sehnsucht nach der Schönheit und nach der Ferne — all das sind Elemente, die in der Neuromantik als typische Merkmale wiederkehren.

Auf der anderen Seite ist das Verlangen nach dem Gegenteil des eigenen Erlebens, das bei Lingg stets zu beobachten war, auch ein deutliches Kennzeichen neuromantischer Erlebnisart. Das Interesse für gewaltige Verhältnisse vergangener Zeiten, für die Menschen der Renaissance (Hofmannsthal, Schnitzler u. a.), das Verlangen nach Leidenschaft, Farbe, Rausch, suchende Unrast, das Ergreifen alter Kulturen, die Blickrichtung in das Früher, all das sind Merkmale neuromantischer Erlebniswelt. Auch die Stimmung des Grauens,

[3]) Mahrholz leitet die Heimatkunstbewegung aus den Tendenzen der Neuromantik ab.

die sich bei Lingg so häufig findet, die Überhitzung, die Mischung aus Verfallsgefühl und Willen zur Größe ist bei den Neuromantikern häufig anzutreffen. Überhaupt aber kommt um 1890 erstmals wieder die Seele, die Intuition, der Sinn für das Metaphysische und Kosmische, das Naturgefühl in Gegenwirkung gegen Realismus und Positivismus zum Durchbruch. Träumer, Ahnende, Weltfremde, Lyriker aus tiefstem Grunde, das sind die Menschen, die um 1890 zu Wort kommen und sich wie zu einer Gemeinde zusammenfinden. So schreibt Mahrholz über die Romane der Ricarda Huch: „Es sind Menschen abseits des modernen Lebens, Träumer einer weltfremden Art . . ., die sich im Gegensatz zu den realistischen Forderungen der Zeit empfinden[4])."

Kann man Lingg auch nicht als das fehlende Glied zwischen alter und neuer Romantik bezeichnen, so sind doch die Beziehungen deutlich genug. Er vertritt die unter der Oberfläche fortwirkende idealistische Gefühlsströmung, die sich in einer entgegenstrebenden Epoche eine eigene Ausdrucksform suchen wollte, schließlich aber am Materialismus der Zeit zerbrach und in diesem Zustande von der unechten Klassik-Romantik-Nachfolge der Münchner Schule aufgefangen wurde, wodurch der Eigenartswert verloren ging.

So gab es für Lingg keine Erfüllung. Eine ungeheure Sehnsucht war in ihm lebendig, ungestillt und verkümmernd, weil er im Grunde einsam geblieben war. Sein Wirken hätte eine ganz andere Entwicklung genommen, wenn sein Mannesschaffen in die aufblühende Neuromantik gefallen wäre.

Sein Schicksal ist somit ein Generationsschicksal. Lingg ist ein Vertreter jenes Generationstypus, den Petersen[5]) in seiner Charakterisierung der Generationstypen den „unterdrückten" nennt und so umschreibt:

„Bewahrt er . . . seinen Charakter, so steht er zu seiner eigenen Zeit im Gegensatz und trennt sich von der Generation seines Geburtsalters; er ist entweder als Epigone zu einer vorausgehenden oder als Vorläufer zu einer kommenden Generation gehörig und ist Enkel oder Vater, je nachdem er entgegen seinem Geburtsalter innerlich den Großvätern oder den Söhnen zuzurechnen ist. So haben unzeitgemäße Romantiker im ganzen 19. Jahrhundert mehr oder weniger vereinzelt gelebt und entweder die verlorenen Klänge der Vergangenheit gesucht oder, wie Nietzsche, einer kommenden Generation vorangeleuchtet."

---

[4]) W. Mahrholz: „Deutsche Dichtung der Gegenwart", Berlin 1926, S. 154.

[5]) J. Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926. S. 146 f.

Wir besitzen von Lingg ein Lichtbild aus seiner Zeit als Militärarzt[6]). Hier sieht der junge Dichter zart, ästhetisch, träumerisch aus. Im Gegensatz zu diesem Bilde steht das später in der Münchner Zeit von Lenbach gemalte Porträt. Dieses bekannte Gemälde zeigt Lingg ganz in der Art der Münchner Modedichter mit einem wallenden Bart, düsteren, idealistischen Augen — einem etwas posierten Ausdruck.

Dieser Gegensatz der Bilder ist für das ganze Dichterschicksal Linggs charakteristisch. Sein im Innersten zwiespältiges Wesen bedingt letzten Endes seine ganze literarische Stellung, den Platz zwischen einem „Nicht mehr" und einem „Noch nicht" zwischen Schiller und Hofmannsthal. Wenn auch das Gesamtlebenswerk Linggs in seiner äußeren Erscheinung weithin den Stempel des Klassizismus trägt, so enthält und vertritt es doch nicht mehr das klassische Lebensgefühl. Der Dichter mag sich dessen selbst nicht bewußt gewesen sein. Aber dieses Neue rückt ihn, vornehmlich in dem Frühstadium seiner Entwicklung, der Neuromantik nahe, näher als irgendeinen andern seiner Zeitgenossen. Das Zeitlos-Bleibende in dieser zwiespältigen, aber für die literarische Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts nicht unwichtigen Erscheinung, ist das von der Sehnsucht nach allem Hohen und Edlen getragene und durchtränkte Menschentum, das alle Dichtungen Hermann Linggs durchleuchtet.

---

[6]) Es ist dem Buche von Rupert Kreller über Hermann Lingg beigegeben.

Verzeichnis der hauptsächlich benutzten Literatur

I. Allgemeines

Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.

Ricarda Huch: Die Romantik. Leipzig 1931.

Wilhelm Kosch: Sailer und die Romantik in Bayern, in Geschichte der deutschen Literatur I, 1. München 1925.

Philipp Funk: Die Münchener „Romantik". Hochland, 19. Jahrgang, Bd. 2. Kempten und München 1922.

Luise von Kobell: Unter den vier ersten Königen Bayerns. 2 Bde. München 1894.

G. J. Wolf: Ein Jahrhundert München. 3. Aufl. Leipzig 1935.

Eugen Franz: München als deutsche Kulturstadt im 19. Jahrhundert. Berlin 1936.

Max Haushofer: Die literarische Blüte Münchens unter König Max II. Beilage zur Allg. Ztg. München, Nr. 36 vom 15. Februar 1898.

Paul Heyse: Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (zitiert wurde nach der 5., neu durchgesehenen und stark vermehrten Auflage). 2 Bde. Stuttgart und Berlin 1912.

Julius Grosse: Ursachen und Wirkungen. Braunschweig 1896.

Hans Hopfen: Streitfragen und Erinnerungen. Stuttgart 1876.

Felix Dahn: Erinnerungen. Leipzig 1890—1895.

Heyse und Geibel: Briefwechsel, hs. von Erich Petzet. München 1922.

Friedrich Pecht: Die Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert. München 1888.

Conrad Ferdinand Meyer: Briefe, Rezensionen und Aufsätze, hg. von Adolf Frey. 2 Bde. Leipzig 1908.

Heinrich Hart: Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater. Minden 1885.

Werner Mahrholz: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Probleme, Ergebnisse, Gestalten. Berlin 1926.

Felix A. Voigt: Hauptmann — Studien I. Breslau 1936.

II. Texte

Hermann Lingg:

Gedichte, hg. von Emanuel Geibel. Cotta, 1854.

Gedichte in 5. Auflage. 1864.

Gedichte in 7. Auflage. 1871.

Gedichte II. 1868 (1874 in 3. Auflage).

Gedichte III. 1870.

Vaterländische Balladen und Gesänge. 1869. Lentner, München.

Wanderungen durch die internationale Kunstausstellung. Lentner, München 1869 (2. Auflage 1871).

Schlußsteine. 1878 (1879 in 2. Auflage). Grote, Berlin.

Lyrisches. Wien und Teschen (Karl Prochaska) 1885.

Jahresringe. Cotta 1889.

Schlußrhythmen und neueste Gedichte. Cotta, 1901.

Ausgewählte Gedichte von Hermann Lingg. Hg. von Paul Heyse. Cotta, 1905.

Hermann Lingg, Gedichte, ausgew. und eingel. von Ernst Lissauer. Kunstwart-Bücherei, 20. Bd. Callwey, München 1924.

Die jüngste Auswahl der Gedichte Linggs gab Eduard Stemplinger im 3. Band der Reihe „Formkunst" des Sammelwerks „Deutsche Literatur" bei Reclam, Leipzig 1939.

Die Völkerwanderung. Epische Dichtung. Cotta, 1866—1868 (2. Auflage 1892).

Dunkle Gewalten. Epische Dichtungen. Göschen, Stuttgart 1872.

Byzantinische Novellen. Janke, Berlin 1881. Reclam, Univers.-Bibliothek Nr. 3600.

Von Wald und See. Fünf Novellen. Janke, Berlin 1883.

Furchen. Neue Novellen. Bonz, Stuttgart 1889.

Meine Lebensreise. Autobiographie. Schuster & Löffler. Berlin und Leipzig 1899.

Hermann Lingg:

Catilina. Trauerspiel in fünf Akten. Lentner, München 1864.

Die Walkyren. Dramatisches Gedicht in drei Akten. Lentner, München 1864.

Violante. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Cotta, Stuttgart 1871.

Die Besiegung der Cholera. Satyrdrama. München 1873.

Der Doge Candiano. Drama in fünf Akten. Göschen, Stuttgart 1873.

Berthold Schwarz. Dramatische Dichtung. Göschen, Stuttgart 1874.

Macalda. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Göschen, Stuttgart 1877.

Clytia, eine Szene aus Pompeji. Zuerst gedruckt in Oskar Blumenthals „Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik" 1876 (hier als „Lustspiel" bezeichnet). Als Buch erschienen München 1883 (2. Auflage 1887).

Högnis letzte Heerfahrt. Nordische Szene. München 1884.

Die Frauen Salonas. Tragödie mit Chor in einem Akt. München 1887.

Die Bregenzer Klause. Schauspiel in fünf Akten. München 1887.

John Spielmann. Ein deutscher Freund W. Shakespeares. Brakls Rubinverlag, München 1894.

Der Herr des Feuers. Dramatisches Gedicht in drei Akten. Brakls Rubinverlag, München 1894.

Gesamtausgabe:

Dramatische Dichtungen. Cotta, 1897 und

Dramatische Dichtungen. Neue Folge, Cotta, 1899
enthält folgende Dramen:

1. Band: Die Catilinarier. / Korsar und Doge. / Die Bregenzer Klause. / Die Frauen Salonas. / Clytia. Högnis letzte Heerfahrt.

2. Band: Die Athener. / Nach der Vesper. / Agrippina. Berthold Schwarz. / Der Herr des Feuers.

In der Gesamtausgabe erscheinen also „Die Athener“ und „Agrippina“ neu, nicht enthalten dagegen sind:

Die Walkyren,
Violante,
Die Besiegung der Cholera,
John Spielmann
(„Violante“ blieb wegen Raummangel fort).

III. Werke über Lingg

Frieda Port: Hermann Lingg, eine Lebensgeschichte. Beck, München 1912.

Rupert Kreller: Hermann Linggs Leben und Werke. München o. J.

Paul Heyse: Gedichte von Hermann Lingg (in Jugenderinnerungen und Bekenntnisse, 5. Auflage, 1912, 2. Bd., S. 161).

Arnulf Sonntag: Hermann Lingg als Lyriker. Lindauersche Buchhandlung, München 1908.

Ernst Lissauer: Hermann Lingg als Lyriker (Einleitung zu Lissauers Auswahl von Linggs Gedichten. Kunstwart-Bücherei, München 1924).

Walter Knote: Hermann Lingg und seine lyrische Dichtung. Diss. Würzburg 1936.

Rupert Kreller: Die Völkerwanderung von Hermann Lingg und das Gesetz der epischen Einheit. München 1900.

Hubert Rothärmel: Die Völkerwanderung von Hermann Lingg. Diss. München 1925.

Emil Pfaff: Hermann Lingg als epischer Dichter. Diss. (Auszug) Gießen 1925.

Lebenslauf

Geboren am 24. Juni 1913 in Breslau als Sohn des Bankprokuristen Herbert Zschiesche und seiner Ehefrau Margarete, geb. Storch, studierte ich nach Ablegung der Reifeprüfung am Elisabet-Gymnasium zu Breslau (Ostern 1932) an den Universitäten Leipzig, Basel, Berlin und Breslau Germanistik, Anglistik und Volkskunde. Durch Krankheit und durch journalistische Tätigkeit wurde mein Studium in den Jahren 1935 und 1936 unterbrochen.

Seit Kriegsbeginn stehe ich im Felde.

Ich danke an dieser Stelle meinen hochverehrten Lehrern, den Herren Professoren Ranke, Kuhn, Meißner und besonders Herrn Professor Merker, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben hat. Ich möchte nicht unterlassen, meinen Dank auch gegenüber dem verstorbenen Herrn Professor Franz Zinkernagel (Basel) auszudrücken.